

UGC SAP-DRS Project
Department of Instrumental Music
Rabindra Bharati University
Indian Classical Music Mapping of Kolkata

<http://kolkatamusicmapping.com>

Seminar Proceedings – 2015

Published online: <http://www.kolkatamusicmapping.com/publications/seminar-proceeding-mar-2015/>

ISBN 978-81-928763-0-7

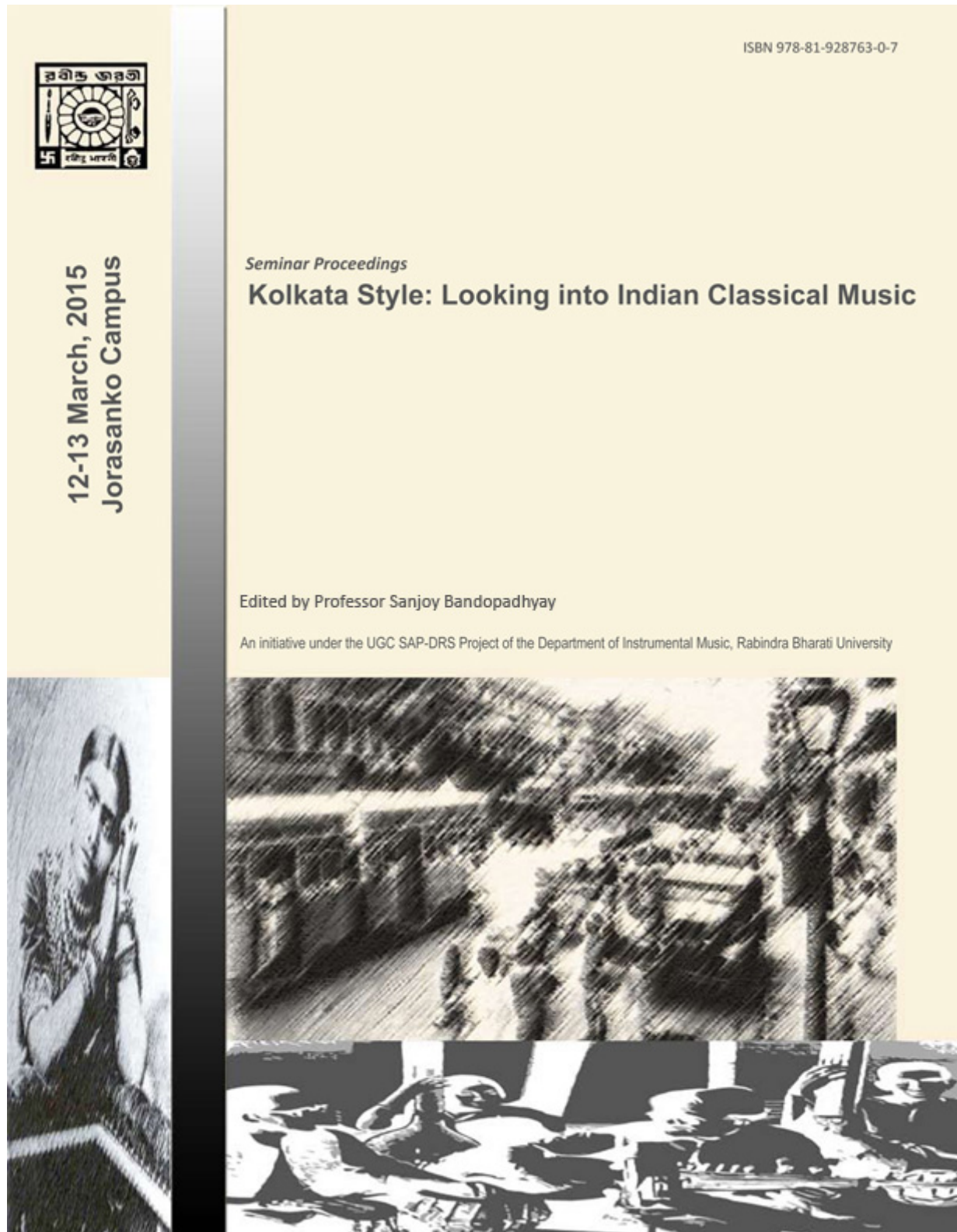
Seminar Proceedings [March , 2015]	1
My Experiments with table solo Performances <i>Speaker- Pt. Shankar Ghosh</i>	4
Versatility of Kolkata in Music Activity- with an Emphasis on Listener-ship <i>Speaker- Pt. V.K. Kichlu</i>	10
কলকাতার সংগীতে বাঁজীদের অবদান বক্তা: অনিন্দ্য ব্যানার্জী	15
Thumri Gayaki of Kolkata- an analytical study <i>Speaker: Tapasi Ghosh & S.P. Nandi</i>	20
কলকাতায় বিষ্ণুপুর ঘরানার তিন প্রজন্মের শিল্পীদের সঙ্গীত পরিবেশন রীতি বক্তা: চন্দন কুমার রায়	29
Raga applications in Bengali Theatre songs <i>Speaker: Devajit Bandyopadhyay</i>	34
Identifying Sarod Players in the city Calcutta:1856 to 1947 <i>Speaker: Troilee Dutta</i>	40
দ্য ডোভার লেন মিউজিক কলফারেন্স বক্তা: বাপ্পা সেন	49
শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের প্রসারে দূরদর্শনের ভূমিকা বক্তা: মালিনী মুখোপাধ্যায়	53
An Overview of the Changing Selection, Production and Distribution Systems of All India Radio: Working with Indian Classical Music <i>Speaker: Debasish Mukherjee</i>	56
পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুরবাড়ির শাস্ত্রীয় সঙ্গীত চর্চা বক্তা: চন্দ্রানী দাস	59
Classical Music in Kolkata in the early 20 th century: Re-reading Amiyanath Sanyal <i>Speaker: Amlan Dasgupta</i>	63
পুরানো কলকাতায় অভিজাত পরিবার ও বিভিন্ন ব্যক্তিত্বের শাস্ত্রীয়-সংগীত চর্চায় যোগদান বক্তা: গৌতম নাগ	68
In the Shadow of Reforms: New Listeners and Publicists in Bengal (1940-1970) <i>Speaker: Sagnik Atarathi</i>	70
কলকাতায় অ-ভারতীয়দের আগমন ও অ-ভারতীয় বাদ্যযন্ত্রে ভারতীয় রাগ রাগিনীর নতুন রূপ বক্তা: ড. দেবাশিস মন্ডল	77

Note: The proceeding has been published online under ISBN 978-81-928763-0-7. Some of the presentations have audio insertions. These can be best read online.

Music Mapping of Kolkata

SEMINAR PROCEEDINGS [MAR, 2015]

ISBN 978-81-928763-0-7



[Index](#) | [Editorial note](#) | [Plenary Session – I](#) | [Plenary Session – II](#) | [Technical Sessions IA, IB, IIA, IIB, IIIA, IIIB](#)

Please visit the links to go through the proceedings of the seminar.

Editorial note

12 March 2015

A. PLENARY SESSION -I

A1. My Experiments with Tabla Solo Performances by Pt. Shankar Ghosh

A2. The ITC Sangeet Research Academy by Ravi Mathur

A3. [Versatility of Kolkata in Music Activity – with an Emphasis on Listener-ship by Pt. V.K. Kichlu](#)

Technical sessions

B. In search of Kolkata Signature in Music

B1. [কলকাতার সঙ্গীতে বাগীজীদের অবদান – বক্তা : অনিন্দ্য বানার্জী](#)

B2. [Thumri Gayaki of Kolkata- an Analytical Study by Tapasi Ghosh & S.P. Nandi](#)

B3. [কলকাতায় বিষ্ণুপুর ঘরানার তিন প্রজন্মের শিল্পীদের সংগীত পরিবেশন রীতি – বক্তা: চন্দন কুমার রায়](#)

C. ICM applications in Different Media in Kolkata

C1. Raga Applications in Bengali Theater Songs by Devajit Bandyopadhyay

C2. Indian Classical Music and Bengali Cinema : Revisiting ‘Jalsaghar’ by Sukanya Sarker

C3. [Identifying Sarod Players in the city Calcutta: 1856 to 1947 Speaker: Troilee Dutta](#)

D. Presentation, Promotion and Dissemination of ICM in Kolkata

D1. [দ্য ডোভার লেন মিউজিক কনফারেন্স বক্তা : বাপ্পা সেন](#)

D2. [শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রসারে দূরদর্শনের ভূমিকা, বক্তা – মালিনী মুখোপাধ্যায়, অ্যাসিস্ট্যান্ট ডিরেক্টর অফ প্রোগ্রামস, দূরদর্শন কেন্দ্র, কলকাতা](#)

D3. An Overview of the Changing Selection, Production and Distribution Systems of All India Radio: Working with Indian Classical Music by *Debasish Mukherjee*

E. Music in Old Calcutta

- E1. পাথুরেঘাটার ঠাকুরবাড়ির শাস্ত্রীয় সংগীত চর্চা : বক্তা - চন্দ্রানী দাস
- E2. শৌরীন্দ্র মোহন ঠাকুর ও অবলুপ্তপ্রায় বাদ্যযন্ত্র বক্তা : ড. কৃষ্ণেন্দু দত্ত, সহ-অধ্যাপক, সিকিম বিশ্ববিদ্যালয়
- E3. ঊনবিংশ শতকে রাগ সংগীত চর্চা : সুতানুটি ঠাকুর বাড়ির ভূমিকা , বক্তা : নিত্যানন্দ বাগ
- E4. কলকাতায় উচ্চাঙ্গ সংগীত চর্চায় সমস্যা ও সম্ভাবনা বক্তা : মুনমুন রায়

13 March, 2015

F. PLENARY SESSION -II

- F1. Classical Music in Kolkata in the early 20th century: Re-reading Amiyanath Sanyal Speaker by *Amlan Dasgupta*
- F2. The Kolkata Shoilee of Khayal by *Asit De*
- F3. পুরানো কলকাতায় অভিজাত পরিবার ও বিভিন্ন ব্যক্তিত্বের শাস্ত্রীয়-সঙ্গীত চর্চায় যোগদান, বক্তা : গৌতম নাগ

G: Music Criticism & Listening in Kolkata

- G1. Music Criticism versus Value of Art with a Focus to Music Criticism in Kolkata by *Goutam Ghosh*
- G2. Music Criticism: The Educated Listener Matters by *Arpita Chatterjee*
- G3. In the Shadow of Reforms: New Listeners and Publicists in Bengal (1940-1970) by *Sagnik Atarshi*

H. Miscellaneous Music Applications in Kolkata

- H1. কলকাতায় অ-ভারতীয়দের আগমন ও অ-ভারতীয় বাদ্যযন্ত্রে ভারতীয় রাগ রাগিনীর নতুন রূপ বক্তা : ড. দেবশিস মন্ডল
- H2. কলকাতায় তবলা নির্মাণ : ইতিহাস ও বর্তমান বক্তা : উদয় শংকর রায়
- H3. Development of Solo Pakhawaj Playing Style in North Calcutta by *Partha Pratim Choudhury*
- H4. কলকাতায় শাস্ত্রীয় সংগীত প্রসারে সংগীত আসরের অবদান বক্তা : পাপড়ী চক্রবর্তী

ISBN 978-81-928763-0-7

Music Mapping of Kolkata

MY EXPERIMENTS WITH TABLA SOLO PERFORMANCES

JULY 20, 2016 | ADMIN

তবলার একল বাদন নিয়ে আমার ভাবনা

পণ্ডিত শঙ্কর ঘোষ

নমস্কার, এখানে আমাকে আমার ভাই সঞ্জয় নিয়ে এসেছে, ও আমার কাছে তবলাও শিখেছিল, খুব ভাল সেতার বাজায়, তো এই তবলার কথা বলতে গিয়ে কিছু তবলা সম্বন্ধীয় কথা আমি এখানে বলতে চাই। তবলাতে অনেক গুলো ঘরানা আছে। মোটামুটি ছয়টি ঘরানার কথা বলা যায়। তার মধ্যে খুব গুরুত্বপূর্ণ হল ফরুখাবাদ ঘরানা। ফরুখাবাদ ঘরানা খুব বিখ্যাত ঘরানা এবং বহু প্রসিদ্ধ গুণী শিল্পী এই ঘরানার শিল্পী।

আমার যা তালিম আছে গুরুদেবের কাছ থেকে, আমি এখানে বলতে চাই, আমার গুরু পণ্ডিত জ্ঞান প্রকাশ ঘোষআমার গুরু ওস্তাদ ফিরোজ খান সাহেব ... আমার গুরু সুরেশ চন্দ্র আধিকারী এবং গুরু হুসেন পণ্ডিত অনাথ নাথ বোস। এদের কাছ থেকে আমি শিখেছি, এত গুলো ঘরানা শিখেছি। শুধুই যে ফরুখাবাদ ঘরানায় শিখেছি তা নয়, আমি অনেক গুলো ঘরানায় শিখেছি। আমি যাদের নাম বললাম তারা এক একটা ঘরানার শিল্পী। যেমন পাঞ্জাব ঘরানা - ফিরোজ খান সাহেব। উনি আমাদের বাড়ি তে আসতেন। আমাদের বাড়ি তে এসে আমাকে শেখাতেন। তারপরে সুদর্শন আধিকারী, উনি লক্ষ্মী ঘরানার লোক। আমাদের বাড়ি তে আসতেন, আমাকে শেখাতেন। পন্ডিত অনাথ নাথ বোস- উনি আমাদের বাড়ির পাশেই থাকতেন এবং কি আদরে কি বলব কত যত্নে উনি আমাকে শিখিয়েছেন এবং আমরা দুই ভাই- শ্যামল বোস এবং আমি, আমরা কত গুরুজি পন্ডিত অনাথ নাথ বোসের কাছে কত জিনিস শিখেছি এবং সব চেয়ে বড় কথা হচ্ছে....অনাথ নাথ বোসের কাছে আমি অনেক জিনিস শিখেছি। হয়তো অনেকে জানেন না পন্ডিত অনাথ নাথ বোস ছিলেন লক্ষ্মী মহারাজের ছাত্র এবং ঐ ওনার কাছ থেকে শেখার জন্যে, ওনার হাতের ব্যবহারটা ছিল অন্য ধরণের। হাতটা ফেলাই ছিল অন্য ধরণের এবং এই হাত দেখেই আমার গুরুজি পণ্ডিত জ্ঞান প্রকাশ ঘোষ বলেছিলেন যে ওনাকে যতটা পারো অনুসরণ কর। তা আমি সেই মতো অনুসরণ করে চলেছি।

ফরুখাবাদ ঘরানা আগে ছিল দিল্লী ঘরানা। এই দিল্লী ঘরানা সব চেয়ে বেশি সুখ্যাত। তারপর দিল্লী ঘরানা থেকে অজরাদা ঘরানা আসে.....তারপর আসে বনারস ঘরানাতারপর আসে লক্ষ্মী ঘরানা। তো অনেক গুলো ঘরানা আছেআমরা শিখতে পেরেছি যতটা পারি মন দিয়ে, যতটা পারি জান দিয়ে আমি শিখেছি। আরেকটা কথা হচ্ছে, আমি অনেক গুলো কাজও করেছি। দুটো বই লিখেছিআর একটা বই লিখেছি 'তেহাই- এর সূত্র' - এটা যারা পড়বে তারা যারা সেতার বাদক, যারা গায়ক অথবা নৃত্য শিল্পী, তাদের এই গুলো শিখতেই হবে এবং এই গুলো শিখলে তারা খুব লাভবান হবে।

প্রশ্ন - উত্তর

১। প্রশ্নকর্তা- অনিন্দ্য ব্যানার্জি

আপনাদের সময়ে কি রকম তবলা ছিল এবং কি রকম শিখেছেন একটু বলুন?

উত্তর-

আমাদের সময়ে তবলার আকারটা অনেক বড় ছিল এবং খুব রিসাউন্ডিং ছিল। সাধারণত: দেখা গেছে বড় বড় ওস্তাদরা এই বড় মুখের তবলা গুলো বাজাতেন না, কিন্তু আমি বরাবরই এই বড় মুখের তবলাই বাজিয়ে এসেছি এবং যখন দরকার পড়েছে রবিশঙ্করজী, বিলায়েৎ খান সাহেব, আলি আকবর খান সাহেব ইত্যাদির জন্য, তাদের সাথে বাজানোর জন্য, তখন আমি আমার মঞ্চ হিসাবে আমি তবলা বেছে নিয়েছি। আর কিছু বলতে পারছি না।

২। সূত্রধার- পন্ডিত সঞ্জয় বন্দ্যোপাধ্যায়

আপনি যখন solo বাজাতেন তখন আপনি বলেছেন নতুন সিল্‌সিলা তৈরি করেছেন.....।

উত্তর-

আমি তবলা solo তে একটা নতুন ধারা এনেছি, যেমন আমি তবলা solo বাজানোর সময়ে আমি জাতি বাজিয়েছি। জাতি বাজানো এখনকার কালে আমার মনে হয়ে খুব কম ছেলেরাই এটা বাজায়। যেমন ধরুন আমি যদি জাতি বাজাই তাহলে আমাকে ঝাঁপ তালে base নিয়ে বাজাতে হবে।

▶ 00:06

00:43 🔊

অনেক কিছুই করেছি।

৩। প্রশ্নকর্তা- অনিন্দ্য ব্যানার্জি

আপনি যে বললেন যে অনাথ বাবুর হাত ফেলাটা একটু অন্যরকম ছিল। একটু বলবেন কি ভাবে হাত ফেলতেন?

ওঁর হাত ফেলাটা ছিল একদম সোজা -সুজি এবং বিশেষ প্রয়োজনে কখন-ও একটু ব্যাঁকা। তার জন্যই বাজাতে সুবিধা হত।

৪। প্রশ্নকর্তা- পরিমল চক্রবর্তী

আপনার পুরানো রেকর্ডিং যা শুনি তাতে শুরুয়াং টা এত বড় করে আর কোথাও শুনতে পাই নিযেতা আপনার বাজনায শুনেছি ৪৫ মি:....৪০মি:..... ১ঘন্টা.....এটা কি করে সম্ভব হত?

উত্তর-

এটা সত্যি যে আমি যতটা শুরুয়াং মানে যেটা দিয়ে শুরু করা হয় সেই শুরুয়াং আমি অনেকক্ষন চড়ে বাজিয়েছি। আমার মনে হয় না অন্য কোন তবলা player এত বড় শুরুয়াং বাজিয়েছে এবং শুরুয়াং টার মধ্যেই আমি তাতে জাতি তারপরে অনেক ধরনের তেহাই ইত্যাদি বাজিয়েছি।

৫। প্রশ্নকর্তা- অনিন্দ্য ব্যানার্জি

আপনি যে সময়ে তবলা শিখেছেন, বাজিয়েছেন এবং শুনেছেন তার থেকে এখন কি পরিবর্তন হয়েছে? হলে কি হয়েছে?

উত্তর-

নিশ্চয়-ই হয়েছে। সত্যি কথা বলতে কি, এখনকার ছেলেরা অনেক দেমাক ধরে। অনেক দেমাক আছে এবং এরা খুব বুদ্ধিমান। এই বুদ্ধির জন্য আমি বলব ওরা হাতের দিকেও অনেক লাভবান হয়েছে।

৬। প্রশ্নকর্তা- পরিমল চক্রবর্তী

আপনার পুরানো তবলার রচনা-গুলো আপনি নতুন চিন্তা দিয়ে অনেক বড় করে সামনে এনেছেন—সে সম্পর্কে কিছু বলুন?

উত্তর:

কোনটা বলছি বল..

▶ 00:00

00:00 🔊

এটা আমার অভ্যেস বদ অভ্যেস।

৭। প্রশ্নকর্তা- দিলীপ মুখার্জী

আপনি একবার ন-মাত্রা বাজিয়েছিলেন শান্তিনিকেতনে?

উত্তর-

ন-মাত্রা আমি অনেক বার বাজিয়েছি। একটা জিনিস হচ্ছে যে আমার অভ্যেস আছে যে বিভিন্ন তাল বাজানো.....তিনতালটা ছেড়ে। একবার চাকদহ তে জাকির এসেছিল, তো ও তিনতালটা বাজিয়েছে। তিনতালটা বাজানোর পর ওকে বলছে যে অন্য কোন তাল বাজান। বলছে যে শঙ্করদা কা শাগির্দ হ্যায় ক্যায়? তার মানে আমার নামই হয়ে গেছিল অন্য তালে বাজাই। সেই খ্যাতিটা আমার ছিল।

৮। প্রশ্নকর্তা- অনিন্দ্য ব্যানার্জী

সঙ্গতটা সম্পর্কে যদি কিছু বলেন?

উত্তর-

সঙ্গত আমার মনে আছে আমি যতটা মিউজিকাল করেছি, বোধহয় খুব কম সংখ্যক তবলা বাদক করেছে। তবলার সঙ্গত মানে এই নয় যে দূর দূর করে পিটে গেলাম আর একটা তেহাই বাজিয়ে শেষ করলাম.....সেটা নয়। তার জন্য আমি গানও শিখেছি.....সরোদও শিখেছি —ওস্তাদ আলি আকবর খান সাহেবের কাছ থেকে, গান শিখেছি প্রসূন ব্যানার্জীর কাছ থেকে।

৯। প্রশ্নকর্তা- বিশ্বজিৎ ভট্টাচার্য

এই যে আমরা শুনি আপনি অন্যান্য তালে বাজান.....আমরা পুরানো ওস্তাদদের যে সব evidence গুলো পাই বেশির ভাগই তারা তিন তালে বাজান। অন্যান্য তালে বাজানোর সূত্রটা কি? তালিমটা কি এঁদের কাছ থেকে নেওয়া নাকি নিজের?

উত্তর-

নিজের.....আমি নিজেই করেছি।

১০। প্রশ্নকর্তা- বিশ্বজিৎ ভট্টাচার্য

সেটা কি মাত্রা হিসাবে নাকি তালের হিসাবে?

উত্তর-

তালের বিভাগ তো থাকতেই হবে। আবার মাত্রার হিসেবেও থাকতে হবে।

১১। প্রশ্নকর্তা- বিশ্বজিৎ ভট্টাচার্য

না মাত্রা তো থাকবেই। অন্যান্য তাল যেমন একই মাত্রা বিশিষ্ট অন্যান্য তাল রয়েছে তখন সেটাকে আমরা বাজনার মাধ্যমে মানে কি করে বুঝবো ঐ তালটাই বাজছে? আমরা মাত্রাটা বুঝতে পারছি কিন্তু তালটা কি করে বুঝবো?

উত্তর-

তালটা তো বোঝার অসুবিধে কিছু নেই।

১২। প্রশ্নকর্তা- বিশ্বজিৎ ভট্টাচার্য

তবলার রচনার থেকে কি তালটা বোঝা যাবে? কোন তবলার রচনা থেকে?

উত্তর-

হ্যাঁ হ্যাঁ নিশ্চয়। কায়দা গৎ ইত্যাদি।

১৩। প্রশ্ন- অর্পিতা চ্যাটার্জী

আপনি যখন ছাত্র ছাত্রীদের শেখান তখন কি সঙ্গত কি ভাবে করতে হবে সেটা শেখান?

উত্তর-

আমি শেখাই। আমি মনে করি এটা গুরু ছাড়া কেউ শেখাতে পারবে না। গুরু ছাড়া সঙ্গত কেউ শেখাতে পারে না, বা আরেক ভাবে বলা যেতে পারে গুরু ছাড়া সঙ্গত শেখা যায় না।

১৪। প্রশ্নকর্তা- অজানা [ধ্বনি অস্পষ্ট]

৪০এর দশকে তবলা লহরায় শ্লোক পড়ন ব্যবহার সম্পর্কে জানতে চাই।

উত্তর-

তখন তো শ্লোক পড়ন্ত্ একটা শৈলী ছিল এবং তার জন্য আলাদা করে তালিম নিতে হতো। গুরুদের কাছ থেকে আলাদা করে তালিম নিতে হতো, এবং এই শ্লোক গুলো কিন্তু বেশীর ভাগই সংস্কৃত ভাষায় হত এবং যারা শ্লোক নিয়ে বাজাতো তাদের সংস্কৃত ভাষাটাও জানতে হত। যদিও আমি খুব বেশি সংস্কৃত জানি না, কিন্তু আমার মনে হয়ে এটা করা উচিত।

১৫। প্রশ্নকর্তা- পন্ডিত সঞ্জয় বন্দ্যোপাধ্যায়

আপনি তবলার ছড়া তৈরী করেছেন। এটা একটু বলবেন?

উত্তর-

তবলার ছড়া আমি যতটা না করেছি ততটা আমার গুরু জ্ঞান প্রকাশ ঘোষ করেছেন। —এই পরিমল, একটু পড়ে দে তো...

▶ 00:00

00:00 🔊

নগেনের গিল্লির দাঁত কনকন মাড়ি টনটন,

মাথা ঘোরে ঘনঘন কত্তা কে ঠোকে।

খ্যাঁদানেকো মর্কট গন্ডা গন্ডা খোকা খুকু,

ধেনো-তাড়ি টেনে ঢুকু ঢুকু দিনরাত নাকডাকা।

ঢ্যাঁকে ঢাকাকড়ি নেই ডাক্তার ডাকা নেই,

মরি খেটে খেটে দুর দুর তো,

[ধেঁড়ে মর্দন গর্দন ধরে গোটা দুই তিন ধাঁই ধাঁই দে]x৩

১৬। প্রশ্নকর্তা- বিশ্বজিৎ ভট্টাচার্য

আচ্ছা কাকা, বর্তমান কালে এটা শোনা যায় যে, অনেকেই নাকি বলছেন যে ঘরানা বলে কিছু নেই। তবলা বাজিয়ে আনন্দ দিতে পারলেই সেটা যথেষ্ট। আমরা যে টুকু জেনেছি আমরা দেখেছি ঘরানা মানেই হচ্ছে আমাদের ভাষা.....যেমন আমাদের বাংলা ভাষা, কোলকাতার ভাষা, বাঁকুড়ার ভাষা, বীরভূমের ভাষা ইত্যাদি.....জায়গা ভেদে ভাষার পরিবর্তন হয়েইয়ে। আর তবলার যে রচনাগুলো বাজাই সে গুলো এক একটা ভাষা। তবলার ভাষাতেই সে গুলো তৈরী। তো এই যে ঘরানা নেই যে কথাটা বলা হচ্ছে.....এতা কি ঠিক?

উত্তর-

এটা অন্যান্য.....এটা অন্যান্য।

Verbatim by Suranjita Paul

Music Mapping of Kolkata

VERSATILITY OF KOLKATA IN MUSIC ACTIVITY WITH AN EMPHASIS ON LISTENER-SHIP

MARCH 26, 2015 | ADMIN

V.K. Kichlu, Vocalist and former Executive director, ITC Sangeet Research Academy

It is my privilege to come here to the great seat of learning and we are able to talk about something of which I may not really know the exact facts but still I am talking before you. I am not reading a paper, I am not giving a talk, I am merely expressing my thoughts. This is a kind of a concept that I have built myself thinking on the major stated objective of this seminar as to identify 'Kolkata's Signatures'. I would prefer to see it a little differently and see the city's signature in Calcutta's versatility. Now, since the middle of 19th century, Kolkata has shown its strong presence in Indian Classical Music scenario. These are only my observations. They may be wrong, they may be contradicted and I am sure that everyone sitting here, are very knowledgeable persons.

Since the middle of 19th century, my observation is that, Calcutta has been showing very strong presence in every sphere of musical activities. This is where, I would say, the question of versatility comes in. There were great centres of music all along, like, Gwalior had produced many great vocalists and with only one exception an instrumentalist Ustad Hafiz Ali Khan Sahib. Likewise, Agra has produced vocalists, Maharashtra has produced many vocalists. Meeraj, Sangli, Satara, Sholapur have great histories. Jaipur has its rich musical history. The only other city which I can bring closest to Calcutta is Benaras where there were a number of musical activities. There were vocalists of very high order, there were instrumentalists of very high order, house of tabla, Anokhelaljee, Shanta Prasadjee, Kanthe Maharaj, Kishen Maharaj and so many others. Say, Instrumentalist like Ustad Bismillah Khan Sahab. In thumri there were a number of legends like Badi Motibai, Rasoolanbai, Siddheswari Devi and then we come to Girija Devi now. Sarangi; it was one of the greatest education centres of Sarangi through Gopal Mishra, Hanuman Mishra and so on. Then in dance; Sitara Devi, Gopi Kishan *sab wohin ke hain*. And it also followed by several generations. Banaras may be more or less completely out of it now, but for a long time it had this versatility which I say was closest to Calcutta. But Calcutta's versatility was matchless! That is what I want to talk about today.

The latest study of the scenario which was in the mid of the 18th century or even earlier. We can go back to Aurangzeb, the Mughal emperor, who ostracized musicians and sent them out of the limits of the city Delhi. He made them settle down elsewhere. It was then the Tawaifs and mirasis saved and protected our music. So the contribution of Tawaifs was enormous in the history and the survival of our tradition. But, those were also a time when the Mughal emperor was rigid on his line and the

centre of culture that was developing was ours. Calcutta started to be considered the cultural capital of the country at that time with the particular contribution by Nawab Wajid Ali Shah and many others. And also that was the time when there was a social stigma for music; the respected families did not accept music or musical activity as a respectful activity. No girls of the respected families were allowed to not only perform from a public platform but not even permitted to go to listen music and dance. This was the situation. That was the time when Calcutta became the biggest centre of Tawaif culture and the most important one. It was also because that was the time when Nawab Wajid Ali Shah was banished from Lucknow and settled down in Calcutta. He became the biggest patron of music and the centre of activity. We heard of the great Malikajan, Gauharjan's mother. Gauharjan, then Malikajan Agrewali, Zoharabai Agrewali, Jankibai of Allahabad who was known as 'chhappanchhuri'. These musicians were all from different places but Calcutta was still the centre where they came and performed and earned their goodwill and reputation. So as per the activity was concerned, high quality activity, it was Calcutta, for all Tawaif cultures.

Now we know about Gauharjan's stature and Gauharjan's not only calibre but power as a musician. Bikram Sampath has written a very interesting book on it. That was the time when Gauharjan, when she was in her twenties, she had earned so much money that she used to go out for evening outing in a six horse carriage. Once on the Red Road the Governor General of that time was passing when Gauharjan also was riding her carriage. The Governor General thought that she was one of the ladies of some great talukdar and he took his hat off and saluted her. Later he was told that he saluted a Tawaif! The Government launched a case against Gauharjan. Nobody was allowed to ride on a six horse carriage at that time because it was only the privilege of a Governor or a Viceroy. So Gauharjan was fined one thousand rupees! She said that she will travel every day and every day she used to pay one thousand rupees! But she kept on travelling.

Once she was invited by Mahatma Gandhi to give a demonstration and donate the proceeds for his cause. She agreed with only one condition and informed Mahatma, "If you come, I will fulfil this promise". The deal was done. Gauharjan went there; performed but Mahatma was not present. He sent another representative. She took the proceeds and only gave half of it to the organiser. They said why? Because Mahatma broke his promise, he did not come and I am also breaking my promise. She had that stature, that calibre. That was the power of Tawaifs and also it was well known at that time that Tawaifs— Now I must explain also that we should not confuse the Tawaifs and prostitutes. Tawaifs were not prostitutes. That was a different segment all together. The Tawaifs were highly respected at social circles and in fact all the aristocrats of Calcutta respected them a lot. They even used to send their young children to learn etiquette and languages from these Tawaifs. They used to be sent them to the *kothas*. Tawaifs were not looked down upon the way that they are looked down today. So, that was the Tawaifs' contribution to Calcutta at that time, which again in my opinion, helped for surviving this great music tradition.

Then in other spheres, other aspect of musical activity which I considered a very important aspect is the patronage. As Mathur sahab [Ravi Mathur] explained today if we had not the patronage of I.T.C. probably Sangeet Research Academy would not have been there or would not have survived. Patronage is a big factor and it must be a benevolent patronage, not a selfish patronage. Today's

patrons ask for instant mileage. In those days there was no question for any mileage. They were supporting the activity because they valued the tradition and they wanted that the value of the tradition must continue. Of course they also derived some return from it but it was not in terms of instant mileage. So, Calcutta was the centre of great patronage. As I said, the first eminent patron was Nawab Wajid Ali Shah, and then there were great names like Seth Dulichand, Shyamlal Khhetri and so many *bhadroloks*.

And here I may mention one more thing that the quality of mind and heart that the musicians of that time possessed – I'll come to it later. There was a mehfil at Seth Dulichand's house where number of Tawaifs performed including Gauharjan but the most attractive personalities were Bhaiya sahab, Bhaiya Ganapat Rao. Bhaiya Ganapat Rao was the son of Maharaja Sindhia. He was one of the greatest harmonium players and he came to that mehfil with Moujudddin Khan Sahib. That was Moujuddin's first performance in Calcutta. He sang a composition in 'Paraj Bahar', a composition which Gauharjan used to sing. Gauharjan was so impressed that she not only cried, she fell down in the feet of Moujuddin, requested him to accept her as his disciple. As a mutual respect, after that they never sang Paraj Bahar at all. She said "I'll not sing this raga composition ever". So that was the quality of the musicians' heart.

Then I come to another aspect which needs to be considered. We know the thumri as we know today. It is said to be a creation of Wajid Ali Shah sahab about 175 years or little more than that. The original form may have been the 'raas' or what they called 'chanchar', 'chanchari' and then 'thung' and then 'thumri'. But as we hear it today that the currently popular style of thumri singing was given by Wajid Ali Shah. And in thumri, as we know, we don't have gharanas. In thumri we have 'ang'. There are two 'ang-s'; Puravang and Punjab ang. Punjab ang is very recent. In fact Bade Ghulam Ali Khan Sahab also said, I have an interview in Sangeet Research Academy, that "*kaun kahta hain ki main Punjab ang gaata hun...Punjab ang kuchh nahin hain...ek hi ang hain... purabang..... main bhi purabang gaata hun.*" So it was all purabang. Now we also know that purabang is said to have been started at Lucknow and the great thumri singer of that time was Sadik Ali Khan Sahab who also taught Ganapat Bhaiya the art of singing thumri. But with his creativity '*kalpanashakti*' he created his own style and with his genius he formed what we know today as Banaras ang or puravang and he passed it onto Moujuddin Khan who was his disciple. Moujuddin became the greatest exponent or the one who introduced the puravang of Banaras gayaki in Banaras. Ganapat Bhaiyaa was in Calcutta, Moujuddin was in Calcutta for a long time. I would say, even the thumri gayaki of puravang was to a large extent created in Calcutta. Then it was passed on and was adapted by various famous musicians of Banaras.

Then the birth of a recording company. The first recording company of India was in Calcutta. The first recording company was known as The Gramophone and Typewriter Limited[1]. The first recording of classical music which was Gauharjan again was done in Calcutta. The recording was done perhaps in 1902 but the record was released in 1903. So, that was also a pioneering recording happened in Calcutta. And I have read this in Vikram Sampath's book 'My name is Gauhar Jaan: The Life and Times of a Musician'. This work thus unbeatably pioneered in major revolution in Indian classical music, Kolkata witnessed a fascinating journey from a world of closet patronage to global mass media; that is a very big contribution of Calcutta.

Now we come to the great musicians. We all know the great musicians of earlier times. It was Bishnupur gharana. In this gharana we had great dhrupadias like Gopeshwar Bandyopadhyaya, Satyakinkar Banerjee, Khestra Mohun Goswami and other very big names. Later on those who were in Calcutta; Gauharjan, Moujuddin Khan, Badal Khan, Ramnidhi Gupta, Nidhubabu [the inventor of Bengali tappa] and so on. So, all these old-timers but the biggest lot of musicians, vocalists and instrumentalists of later times also were in Calcutta. May I can quickly read the names; Gyan Goswami, Bismadeb Chatterjee, Tarapada Chakraborty, Chinmoy Lahiri, Prasun Banerjee, Meera Banerjee, Sandhya Mukherjee, Malavika Kanan, Sunanda Pattanayak and then Ajoy Chakraborty, Rashid Khan, Ulhash Kashalkar all belong to Calcutta. But instrumentalist had greater evidence, greater weight. Allauddin Khan Sahaab... those who really lived in Calcutta.... Allauddin Khan Sahaab, Mustaq Ali Khan Sahaab, Radhika Mohun Moitra, Gokul Nag, Vilayat Khan Saab, Ali Akbar Khan Saab, Imrat Khan, Nikhil Banerjee, Sagiruddin Khan, Masid Khan Saab, Gyan Pakash Ghosh, Kanai Dutta, Karamatullah Khan Saab, Ali Ahmad Hussain and then today's generation of musicians.... all coming from Calcutta.

Now here, I want to point out one more very important characteristic that Calcutta was the biggest centre— certainly— same for Maharashtra in many ways. Maharashtra produced mostly vocalists. Calcutta produced vocalists as well as instrumentalists. But there was one other factor which I noticed that amongst Calcutta musicians; all these names which I read most of them were the sons of the soil. They were born there, they lived there. But you don't find this in any other place. Let me give you some names of Maharashtra's great musicians... the vocalists who did not belong there.... Vilayat Hussain Khan Sahab, Khadim Hussain Khan Sahaab, Latafat Hussain Khan sahaab, Parveen Sultana, Manik Verma, Laxmi Shankar, Ahmedajan Therakuwa Khan saab, Allarakha Khan saab, Ram Narayan, Sultan Khan saab, Hariprasad Chourasia, Shiv Kumar Sharma, Nikhil Ghosh, Dhruva Ghosh, Nayan Ghosh, Ronu Majumder.... all of these musicians do not belong to Maharashtra. So, Calcutta was the only place where the eminent musicians belong to Bengal. And this shows one thing; that is the quality of talent. The quality of talent, the raw material in Calcutta was of the highest quality.

Then I'll come to my last sphere; that was conferences. I settled down here in 50's. Before that we all know, Calcutta used to have the All Bengal Music Conference, Bengal Music Conference and Ghosh's or Manmantha Ghosh's conference. But when I settled down here in 50's, there were at least 200 conferences being held in West Bengal. I am not talking about Calcutta now. I am talking about West Bengal. Obviously Calcutta has the largest share of big conferences and these were a part from All Bengal and Pathuriaghata Ghosh's conferences. There were Sadarang Music Conference, Tansen Music Conference, Dover Lane Music Conference, Park Circus music conference, Surdas Sammelan, Calcutta Music Circle's conference in 50's and 60's. Bombay had only Swami Haridas Sangeet Sammelan and Kal Ke Kalakar which were also both Pt. Brij Narayan's product. Puna had one; Sawai Gandharva. Harballav had one. Delhi had one; Shankarlal and later ITC Sangeet Sammelan and Calcutta had 200 conferences! So, that was the difference and then also the difference of listenership.

What I saw in Calcutta in 1956 with my own eyes nobody would believe it today. It was 1956 Sadarang Conference. It was held in Darbhanga Square; the corner plot of the Chauringhee Road and

Harrington Street. There was not anybody who was not performing in that conference. Ali Akbar Khan Sahib, Pandit Ravi Shankar, Amir Khan saab, Bade Ghulam Ali Khan Saab and Birju Maharaj, Roshan Kumari...you name anybody and they were there. Two programmes each and there were 5000 persons sitting inside the pandal and 35000 people outside on the roads! Chouranghee and Harrington Street – you could not cross the road after 12'O clock midnight and this was permitted by the order of the Police commissioner! It used to be whole night conference. This kind of scenes you could never see anywhere. Apart from that I still remember Dover Lane conference. We used to go and just park our car outside the pandal and plenty of cars.....30, 40, 50. People just remaining in their cars drinking coffee, tandoori chicken.....whatever.....spending all night there...listening to the conference from outside. This was the culture. Where this kind of conference culture you could hear?

And the last thing is also the most famous manufacturers of instruments. Hiren, Hemen....these names were the biggest names even until 5 years ago. So Calcutta was the only place which produced every aspects of Indian classical music activity perhaps at its best and things may have changed now. Things change everywhere. Time change, environment changes, maybe now we do not have this exact scenario. But Calcutta is still a very strong centre and will remain so.

[1]on 10 October 1903 the office of The Gramophone & Typewriters, Ltd. moved to 7 Esplanade East.

This is based on the verbatim of the presentation of Pt. Vijay Kumar Kichlu done by Troile Dutta, a PhD scholar of the Department of instrumental Music, Rabindra Bharati University. – Editor

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015 organized by the Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University under the UGC funded SAP-DRS Project. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

কলকাতার সঙ্গীতে বাঙালীদের অবদান

MARCH 28, 2015 | ADMIN

অনিন্দ্য বানার্জী

বাড়ি বাড়ি বাগি বাগি ভেড়ুয়া নাচায় বাগি

মনোগত রাগ সুর ধরে.

মুদু তান ছেড়ে গান, বিবিজান নেচে যান,

বাবুদের লবেজান কোরে.

ঈশ্বর গুপ্তের কলমে উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগের কলকাতায় বাগি-বিলাসের প্রতিচ্ছবি কিছুটা ধরা পড়েছিল। ঐকালের বাবু বিলাসের প্রধান উপকরণ ছিল বাগি নাচ। তবে এমন জলসা সেকালের কলকাতায় নতুন কিছু ছিল না। অষ্টাদশ শতাব্দী থেকেই এ শহরে বাগি নাচের নেশা লেগেছিল। কিছু একটা উপলক্ষ্য থাকলেই হল। অভিজাত বাবুদের প্রাসাদে মুজরো বসে যেত। দোল-দুর্গেসবে, বিয়ে বা মুখেভাতে বাগি-নাচ দেওয়া প্রায় রীতি হয়ে দাঁড়িয়েছিল। মুজরোর খরচের বহর দেখিয়ে কিংবা রূপ-জৌলুসের চোখ ধাঁধিয়ে একে অপরকে টেকা দিতেই বাবুরা বড় আমোদ পেতেন।

দিল্লীর বাদশাহের রংমহল থেকে দেশের নানা প্রান্তের রাজা-মহারাজদের দরবারে নটি রাখার প্রথা ছড়িয়ে পড়েছিল। মুঘল আমলে বাদশাহী কানুন, দরবারী আদব-কায়দা বা ঐশ্বর্য সম্ভারের দিকে সবিস্ময়ে লক্ষ্য রেখে দেশের রাজা-মহারাজের তাদের সামর্থ্য অনুযায়ী অনুকরণ করতেন। এইভাবে নাচগানের চর্চা দরবারগুলিতে স্থায়ী স্থান পেয়েছিল।

মুঘল বা বাদশাহী আমলের সমাপ্তি ঘটলেও দরবারী এই প্রথা তার পরবর্তীকালেও ছিল অক্ষুণ্ণ। কিন্তু যুগের সঙ্গে তাল মিলিয়ে এই বাগি প্রথা পরিবর্তিত হয়েছে বিভিন্ন সময়ে। ইস্ট-ইন্ডিয়া কোম্পানির শাসনকালে দেখা যায় যে দেশের বিভিন্ন অংশে শাসকরা বিভিন্ন সময়ে নিজস্ব রীতিতে দরবার সাজিয়েছেন। এইভাবে বাগি প্রথা সারাদেশে অক্ষুণ্ণ ছিল। ক্রমশ বাগি নাচ ভারতীয় সমাজে সীমাবদ্ধ না থেকে ইউরোপীয় সমাজেও প্রচলিত ছিল। বাগি নাচ সেসময়ে রাজাদের 'status symbol' হিসেবে ব্যবহৃত হত। সেকালের কলকাতার ধনী ব্যক্তিদের মধ্যে পাল্লা দেওয়া ও রেশারেশি এই নর্তকীদের মাধ্যমেই জন্মে ওঠে।

ঐরা যে কেবলমাত্র উৎসব-অনুষ্ঠানেই নাচতেন তা নয়। নিজেদের বাড়িতেও ঐরা নাচগানের আসর বসাতেন। বাগি নাচের সঙ্গে যে মার্গসঙ্গীত শোনা যেত, সেই গানের প্রতি প্রথম যুগে সাহেবদের বিন্দুমাত্র আগ্রহ বা আকর্ষণ ছিল না। সুন্দরী বাগিীদের উপস্থিতি আর অঙ্গ-ভঙ্গীর উত্তেজনাটুকু বহু ইউরোপীয়কে প্রায় উন্মাদ করেছিল তাই বাবুদের আমন্ত্রণে যোগ দেওয়া ছাড়াও অনেকসময় ইউরোপীয়রা নিজেরাই উদ্যোগ নিয়ে বাগি নাচের আসর বসাতেন।

ব্রিটিশ আমলে দরবার সজ্জা, স্থাপত্য, চিত্রকলা, বেশবাসে যদিও ইউরোপীয় প্রভাব খুব স্পষ্ট ছিল, কিন্তু বাগিীদের ঐতিহ্যগত ধারাবাহিকতায়, হিন্দুস্থানী মার্গসঙ্গীত ও নৃত্যকলার ওপর পরম্পরাগত সংস্কৃতি ধারার বদল ঘটাতে পারেননি।

‘বাঁজী’ কথাটির ‘বাঁজ’ শব্দটি মধ্যপ্রদেশ, রাজস্থান, মহারাষ্ট্র, গুজরাট প্রভৃতি রাজ্যে সুপরিচিত। ‘বাঁজ’ শব্দ সেখানে সম্ভ্রান্ত মহিলা অর্থে পরিচিত। পূর্বে সম্ভ্রান্ত মহিলারা নৃত্য-গীতাদিতে সুশিক্ষিতা হতেন। পরে পেশাদারি হিসাবে আত্মপ্রকাশ করলে তাকে ‘বাঁজ’ নর্তকী বোঝায়। ‘জী’ গৌরবার্থে উচ্চশ্রেণীর নর্তকী বোঝায়। এই প্রসঙ্গে বলে রাখা ভালো যে এই বাঁজীদের মধ্যে আবার চারটি শ্রেণী ছিল। যাঁর নামের সঙ্গে শুধু ‘বাঁজ’ শব্দটি ব্যবহৃত হত তিনি শুধু গান করতেন। যাঁর নামের সঙ্গে ‘জান’ শব্দটি ব্যবহৃত হত তিনি নাচ ও গান দুটিই করতেন। তৃতীয় জনকে ‘কানীজ’ বলা হত যিনি অতিথিদের আদর-আপ্যায়ন করতেন এবং মদ পরিবেশন করতেন। আর চতুর্থ জনকে ‘খানাগী’ বলা হত যিনি বেশ্যাবৃত্তি করতেন।

উনবিংশ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময় থেকে কলকাতায় বাবুগিরির বড় টালমাটাল অবস্থা। বানিজ্যলক্ষীর কৃপা ও কটাফে কেউ উঠতি আবার কেউবা পড়তির মুখে। ঠিক সেই অসময়ে নগরীতে যেন আকাশের একঝাঁক তারা খসে পড়ল। আওধের কলা-রসিক নবাব ওয়াজেদ আলী শাহ মসনদ হারিয়ে লখনৌ থেকে আশ্রয় নিলেন কলকাতায়। ১৯৫৬ খ্রীষ্টাব্দে কলকাতার গার্ডেনরিচ এলাকার গঙ্গার ধারে নবাব আর তার হাজার সঙ্গীসার্থী লোকলস্কর ডেরা বাঁধলেন। ভাগ্যহত হলেও লখনৌ ছেড়ে আসবার সময় তাঁর হারেমের বেগম-বাঁদী আর প্রায় তিনশত সুন্দরী নর্তকীদের সঙ্গে আনতে ভোলেননি। লখনৌর দরবারের ঐতিহ্য জারি রাখতে গিয়ে নবাবের মেটিয়াবুরুজের প্রাসাদে রঙ তামাশা ও নাচগানের আসর চলত সবসময়। বিলাসিতার স্রোতে ভেসে চলেছিল নবাব মহলের সব বেগম, দাসী-বাঁদী, চাটুকারের দল। ১৮৮৭ খ্রীষ্টাব্দে নবাবের মৃত্যুর সঙ্গে-সঙ্গেই সব স্বপ্নের সলিল সমাধি হলো। নর্তকী-বেগমদের অনেকেই নবাবের ভাঙ্গা হাট ছেড়ে এদিক সেদিক চড়িয়ে পড়েন। ১৮৫৮ সালের শেষদিকে পতন হয়ে ১৮৮৭ সালে নবাবের মৃত্যু পর্যন্ত প্রায় ৩০ বছর মেটিয়াবুরুজের দরবার সগৌরবে বর্তমান ছিল। ভারতবর্ষের নানা কেন্দ্র থেকে এই দরবারে ওস্তাদ-বাঁজীদের আগমন হত। কলকাতার সাংস্কৃতিক পরিবেশ, লখনৌ, বেনারস, উত্তর ভারতের বিভিন্ন স্থানের বাঁজীদের এখানে বসবাসের স্বপ্ন দেখিয়েছে। তাই বহু বাঁজী উত্তর ভারতের বিভিন্ন জায়গা থেকে এসে বসবাস শুরু করেন এই শহরে। সেরা বাঁজীদের অধিকাংশই ছিল অবাঙালি। সঙ্গীতজ্ঞা ছাড়াও এই বাঁজীদের অনেকেই ছিলেন সুকবি।

উনিশ শতকের মধ্যভাগে বাংলার সেই ঐতিহাসিক লগ্ন। সাংস্কৃতিক নানা বিভাগেই সেই শতাব্দীর শেষার্ধ্ব বিপুল প্রেরণা যুগিয়েছিল। কলকাতা তথা বাংলার সঙ্গীত ক্ষেত্রও তখন নব নব কর্মচঞ্চল্য সৃষ্টিতে বিভোর। ভারতীয় সঙ্গীতের মূলধারা-রাগসঙ্গীতের চর্চায় উদ্বুদ্ধ হয়েছে বাঙালি প্রতিভা। কলকাতায় খেয়াল ঠুংরীর সত্যিকারের চর্চা ও খানদান শুরু হয় ১৮৫৬ সালে লখনৌ থেকে যখন নবাব ওয়াজেদ আলী শাহ মেটিয়াবুরুজে বন্দী জীবন কাটান সঙ্গে আনা ওস্তাদ-কলাবল্লভদের সাহচর্যে। ঠুমরী গানের যোগসূত্র যেন নবাব ওয়াজেদ আলী শাহ এর দরবারের তওয়ায়েফ বা বাঁজীদের সঙ্গেই। বাংলার রাগসঙ্গীত চর্চার ক্ষেত্রে এক ঐতিহাসিক ভূমিকা পালন করে মেটিয়াবুরুজের দরবার। এদিক থেকে বিচার করলে নবাবের জীবনের নির্বাচনের অভিশাপ বাংলার সঙ্গীত জগতের আশীর্বাদ হয়ে দাঁড়ায়।

সেই সময় যাঁরা এই বাঁজীদের পৃষ্ঠপোষক ছিলেন তাঁরা হলেন রাধারমণ রায়, নীলমণি মল্লিক, রূপচাঁদ রায়, গোপীমোহন দেব, রাজা রামমোহন রায়, রাজা রাজকৃষ্ণ, রাজা নবকৃষ্ণ দেব, ইত্যাদি। তখনকার বিখ্যাত বাঁজীরা যাঁরা উল্লিখিত ব্যক্তিদের বাড়ি গান ও নৃত্যের প্রদর্শন করতেন তাঁরা হলেন নিকীবাঈ, হিঙ্গুনবাঈ, বেগমজান, সুপন্ বাঈ, হসনাবাঈ, আশরুণবাঈ, হীরা বুলবুল ইত্যাদি।

পরবর্তীকালে যে সব বিখ্যাত বাঁজী কলকাতায় এসে বসবাস করতে থাকেন এবং বিভিন্ন ধনীগৃহে সঙ্গীত ও নৃত্য পরিবেশন করতে শুরু করেন তাঁরা হলেন বড়ী মালকাজান, গওহরজান, মালকাজান অগ্রেওয়ালী, জানকীবাঈ, মালকাজান চুলবুলওয়ালী প্রভৃতি অবাঙালি বাঁজী গোষ্ঠী। বাঙালি বাঁজীদের মধ্যে অগ্রগন্যা ছিলেন হরিমতি, যাদুমানি, মানদাসুন্দরী, কৃষ্ণভামিনী, আশ্চর্যময়ী, পান্নাময়ী, আগুরবালা ও ইন্দুবালা প্রভৃতি।

বড়ী মালকাজান :এঁর আসল নাম ছিল এডেলাইন ভিক্টোরিয়া হেসিংথ। পরিস্থিতির চাপে ইনি ধর্মালম্বিত হয়ে নাম নেন মালকাজান। ইনি জাতে আর্মেনিয়ান ছিলেন। ইনি গায়িকার থেকে কবি হিসাবে বিশেষ প্রসিদ্ধ ছিলেন। এঁর কবিতার বইয়ের নাম ‘মখজান-ই-উলফত-ই-মালিকা’। মেয়ে গওহরজানের মত বাংলাতে গান গেয়েছিলেন ও রেকর্ড করেছিলেন।

গওহরজান: এর জন্মনাম ছিল গেলীন এঞ্জেলিনা ইওয়ার্ড. ধর্মান্তর হওয়ার পর নাম হয় গওহরজান. ইনি গান শিখেছিলেন শ্রীজান বাঈএর কাছে- ধ্রুপদ ধামার কাল্প ওস্তাদ বা ওস্তাদ কালে খাঁর কাছে খেয়াল ও ঠুমরী ও কথক সম্রাট বিন্দাদীন মহারাজের কাছে



কথক নাচ. এবং চরনদাসের কাছে কীর্তন. এছাড়াও পরবর্তীকালে উনি তালিম পান শিবপ্রসাদ মিশ্র, ভাইয়া সাহেব গণপত রাও, মৌজুদ্দিন খাঁ, পেয়ারা সাহেব, রামপুরের নাজির খান ও সারেসী বাদক বেচু মিশ্র. গওহরজানের গান সম্পর্কে অমিয়নাথ সান্যাল 'স্মৃতির অতলে' গ্রন্থে লিখেছেন "বৈঠকে গওহরের আগমনের অর্থ জল্পনা-কল্পনা, লন্ডভন্ড..... তাকে মনে করতে গেলেই খুব বড় হয়ে দেখা দেয় সেই বিচিত্র জীবন আর অদ্ভুত প্রতিভা. কিন্তু সেই সন্ধ্যালয়ের গহর বলতে মনে পড়ছে, এলোমেলো হাওয়ার একটি ঘূর্ণি যা নিজেও থাকেনা. নরকেও দিশাহারা করে দিই যায়".ইনি প্রায় দশটি ভাষায় গান করতে পারতেন এবং রেকর্ডও

করেছিলেন.



মালকাজান আগ্রাওয়ালি: ইনি একসময় চৌধুরানের সম্মান পেতেন. ইনি তালিম পেয়েছিলেন আগ্রার গুলাম আব্বাস খান ও তাঁর পৌত্র ওস্তাদ ফৈয়াজ খান সাহেবের কাছে. কথিত আছে ফৈয়াজ খাঁ সাহেবের সাথে প্রণয় ছিল. ঠুমরীর তালিম পান ভাইয়া সাহেব গণপত রাও ও মৌজুদ্দিন খানের কাছে. ইনিও ভালো কবিতা লিখতেন.

হরিমতী: জমিরুদ্দিন খানের শিষ্যা. প্রতিভাময়ী গায়িকা ছিলেন. ধ্রুপদ ও ঠুমরী গানে দক্ষ ছিলেন.



যাদুমনি:(১৮৫০) ইনি রাজা শৌরীন্দ্র মোহন ঠাকুরের বাড়ির পরিচারিকার কন্যা ছিলেন. এবং এঁর কৃপায় সঙ্গীত শিক্ষার সুযোগ পান. খেয়াল, টপ্পা ও ঠুংরীতে বিশেষ পারদর্শী ছিলেন. তালিম পেয়েছিলেন গুরুপ্রসাদ মিশ্র, জগদীশ মিশ্র ও সারদা সহায় মিশ্রের কাছে. ইনি একজন সু-অভিনেত্রীও ছিলেন.

মানদাসুন্দরীদাসী:বেনারসের বিখ্যাত ধ্রুপদি বিশ্বনাথ রাও ধামারীর শিষ্যা ছিলেন. টপ্পা ও টপ্প খেয়ালে বিখ্যাত ছিলেন. সুমিষ্ট কর্ণস্বর ও আবেগঘন পরিবেশনার জন্য এতই খ্যাতি অর্জন করেছিলেন যে গ্রামোফোন রেকর্ডের আদি যুগে গায়ক-গায়িকাদের মধ্যে শীর্ষ স্থান লাভ করেন.

কৃষ্ণভামিনী: উনিশ শতকের শেষ ও বিশ শতকের প্রথম দিককার কলকাতার সুবিখ্যাত বাঁজী শ্রেনীর গায়িকা. নৃত্য, গীত ও যন্ত্রবাদনে অসাধারণ গুণপনা অর্জন করেন. বাঙালি বাঁজীদের মধ্যে তাঁর স্থান ছিল অতি উচ্চ. ইনি তালিম পান বেনারসের প্রসুদ মনোহর ঘরানার গৌরীশংকর মিশ্র ও হরিদাস মিশ্রের কাছে. বাংলার বিশিষ্ট টপ্পা শিল্পী কালিদাস পাঠক এনার কাছে সঙ্গীত শিক্ষা করেন.

আশ্চর্যময়ীদাসী: জন্মসূত্রে ইনি নেপালি ছিলেন. সুগায়িকা ছাড়াও সুঅভিনেত্রী ছিলেন. থিয়েটারে উনি যখন গান করতেন তখন দর্শকদের চোখের কোণে অশ্রুফনার মানিক ঘনিয়ে উঠত. সঙ্গীতজগতে তিনি 'নাইটিংগেইল' বলে পরিচিত ছিলেন.

পান্নাময়ী: অত্যন্ত প্রতিভাময়ী গায়িকা ছিলেন. কীর্তনগানে বিশেষ পারদর্শী ছিলেন.



আপুরবালা: স্বনামধন্য কণ্ঠসঙ্গীত শিল্পী. আসল নাম প্রভাবতী দেবী. নজরুলগীতি রূপায়নের জন্যে দৃষ্টান্ত স্থানীয় ছিলেন. অভিনয়েও খ্যাতি ছিল. এনার গুরুরা ছিলেন পিতৃবন্ধু অমূল্য মজুমদার, জিতু ওস্তাদ, রামপ্রসাদ মিশ্র. তবে আপুরবালার পরিনত সঙ্গীত শিক্ষা ঘটে ওস্তাদ জমিরুদ্দিন খাঁর অধীনে. পদাবলী কীর্তন শেখেন ঈশান ঠাকুরের কাছে এবং নজরুলগীতির পাঠ নেন স্বয়ং নজরুলের কাছে.

ইন্দুবালা: বাংলা গানের ইতিহাসে যাঁরা সম্রাজ্ঞীর আসনে সঙ্গীতজগতকে শাসন করেছেন দীর্ঘদিন, যাঁদের কীর্তি-কাহিনী সঙ্গীত-রাজ্যের প্রজারা অহংকার করেন- ইন্দুবালা তাঁদেরই একজন. সার্কাস দম্পতি মতিলাল বসু ও রাজবালার কন্যা. ইনি তালিম পান গৌরীশঙ্কর মিশ্রের কাছে. এই সময়ে ঐর গান শুনে গওহরজান ইন্দুবালাকে কাছে টেনে নেন ও শিক্ষা দিতে শুরু করেন. গওহরজান এনার গুরু ও সখী ছিলেন. পরবর্তীকালে ইনি কালীপ্রসাদ মিশ্র, এলাহিবক্স, মা রাজবালা আর রামবাগানের অনামা সব বাঙালীদের কাছে তালিম পান. কাজী নজরুলের কাছে শিখেছিলেন নজরুলগীতি. রামবাগানের মেয়ে হয়েই মাথা তুলে দাঁড়বার জন্য প্রানপন করে গেছেন সারাটা জীবন. বার বার সর্গর্বে ঘোষণা করেছেন "আমি রামবাগানের মেয়ে



ইন্দুবালা".

জানকীবাঈ- এলাহাবাদ: বেনারসের এই কিংবদন্তি বাঙালীর শিক্ষা লখনৌর ওস্তাদ হুম্মু খানের কাছে. ইনি ইংরাজি, সংস্কৃত ও ফারসী ভাষাও শিক্ষা করেন. ইনি একজন সুকবিও ছিলেন এবং ঐর কবিতার বইয়ের নাম "দিওয়ান-ই-জানকী". ১৯১১ সালে যখন রাজা পঞ্চম জর্জ এলাহাবাদ দর্শনে যান, তখন এক বিরাট মেহফিলের আয়োজন করা হয় এবং গওহরজানের গানের থেকে ঐ অনুষ্ঠানে জানকীবাঈএর গানের কদর হয় বেশি. এনার গ্রামোফোন রেকর্ডার চাহিদা ছিল খুব. এবং তখনকার দিনে ইনি ২০০০ টাকা নিতেন রেকর্ডিং করার জন্যে. ঐর প্রেমিক ঐকে ৫৬ বার ছুরিকাহত করার জন্য ইনি জানকীবাঈ ৫৬ছুরি নামে বিশেষ পরিচিত ছিলেন.



বেগম আখতার: লখনৌর এই কিংবদন্তী শিল্পীর শিক্ষা ওস্তাদ আতা মহম্মদ খানের কাছে. ১৩ বছর বয়সে ইনি মা মুস্তারীবাঈ ও গুরুর সঙ্গে কলকাতার রিপন স্ট্রীটে এসে বসবাস শুরু করেন জীবিকার জন্য. সুবিখ্যাত অভিনেত্রী নাগিসের মা জদনবাঈ আখতারীর গান শুনে ওকে আকাশবাণীতে গাইতে অনুরোধ করেন. এবং রেডিওতে ঐর গান শুনে কলকাতার শ্রোতারা অভিভূত হয়ে পড়ে. ইনি অনেক ছবিতে অভিনয় করেন যেমন 'নল ও দময়ন্তী', 'নাচরঙ্গ', 'একদিন বাদশাহাত(১৯৩৩)', 'মুমতাজ বেগম'(১৯৩৪), 'আমীনা'(১৯৩৪), 'জওয়ানী ক নেশা'(১৯৩৫), 'নাসীব কা চক্কর'(১৯৩৫) ও জলসাঘর. ইনি থিয়েটারেও



অভিনয় কৰেৰে যেন 'নগ্ন দুলহন', 'সীতা', 'নল-দময়ন্তী' ইত্যাদি. ১৯৪২ সালে ইনি লখনৌ ফিৰে যান.

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015 organized by the Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University under the UGC funded SAP-DRS Project. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7

Music Mapping of Kolkata

THUMRI GAYAKI OF KOLKATA- AN ANALYTICAL STUDY

MARCH 26, 2015 | ADMIN

Tapasi Ghosh, University of Calcutta & S.P. Nandi, Principal, TIGPS

Abstract

Hindustani Classical Vocal Music unfolds the majestic beauty of the Raga through a logical and progressive development of notes except for Thumri. Thumri follows no well defined patterns of elaboration but, frequently blends multiple ragas and thus affecting the distinct identity of each of them. It can be said that Thumri unfolds the Bhava within a Raga maintaining the grammar of Raga and Tala like Khyaal and exploits various complex style like murki, khatka, meend, zamzama, chhut taan etc. Thumri has mainly two styles- Purav ang and Pashchim ang gayaki and Purav ang has three different gayakies namely Lucknow, Banaras and Gaya gayaki. Now- a-days it is observed that Thumri singers of Kolkata dominate all the festivals and utsavs of Thumri in India and abroad. Though Thumri is originated in Lucknow and Varanasi but at present a number of Thumri singers are there in Kolkata. It is likely that Pandita Girija Devi and Bidushi Purnima Choudhury trained a huge number of students in Kolkata. The present study is a qualitative research trying to analyze and find out the common features of the Thumri singers of Kolkata with the help of tools like books, journals, CDs, internet searching, interviews etc. It has been seen that the main part of Thumri ie .Bolbanao is not satisfactory because of lack of command over the language of bandish ie. Hindi, Brajabhasha, Bhojpuri, Maithili or Audhi. Moreover, lack of command over the raga it is difficult to sing proper Bolbanao. It has been seen that many disciples imitate their guru or prominent Thumri singers, even their gesture of performance. On analyzing the gayaki of different Kolkata based Thumri singers it is found that the style they use mostly resemble the Purav ang gayaki and there is no perceptible evidence of uniqueness in styles which can be termed as Kolkata style.

Keynote- Thumri, Kolkata, Purav ang, Bolbanao, style, gayaki, uniqueness

Illustration

Thumri is usually referred to as a light or semi-classical form of Hindustani Classical Music. The name Thumri comes from 'Thumak' or 'Thumakana' which means to make a dance like movement and the first thumri performers did kathak dance while they sang. Some musicologists believe that Thumri came from the ancient form 'Charchari Pravandh' or Hallisak Geeti. But the available document on Thumri mentions its origin in around 16-17 century. A large number of musicologists said that Thumri

was a spontaneous outcome of people's taste and demand of the time. Savita Devi opined that "The public taste keeps changing with the time and has definite influence on the art of music. Perhaps a form like Thumri was created to allow certain artistic freedom" (Savita: 2003). Thumri is said to be originated from the regional or folk songs of Northern India. Many traditional form of Thumri, Chaiti, Kajri are the refined form of folk music.

According to Peter Manuel the origin of Thumri has been popularly recognized to the court of Wajid Ali Shah of Lucknow (Manuel, P. 1989). Wajid Ali Shah governed Lucknow from 1847 to 1856. While little interested in administration he was a great patron of Arts. During his reign music, dance, poetry, drama and architecture flourished abundantly. Wajid Ali Shah personally contributed a lot to the Art of India. He was a great Urdu poet and writer of Urdu Drama. He is also an accomplished Kathak dancer, dramatist and singer and composer of Thumri. Although some musicologists opine that before his reign Thumri developed as a light classical form and achieved remarkable popularity. Sadiq Ali Khan of Qawal-Bachche gharana is said to have invented and developed Thumri and every prominent Thumri singer took talim from him. He had a number of disciples including Wajid Ali Shah, Qadar Piya, Bindadin Maharaj, Bhaya Saheb Ganapat Rao, Inayat Hussain Khan (Sahaswan Gharana), Haider Jan, Najma and others. However, it can be said that in the reign of Wajid Ali Shah and with his patronage Thumri was popularized in the area between Ganga and Yamuna rivers. In 1856 Wajid Ali Shah had been shifted to Kolkata. After losing his kingdom, the Nawab first went to Kanpur and then progressed to Calcutta in a steamer accompanied by his close relatives and large entourage comprising musicians, nautch girls, cooks and animals from his menagerie and came ashore at Bichali Ghat Metiabruz, Calcutta on 6th May 1856. (http://en.wikipedia.org/wiki/Wajid_Ali_Shah). So it can be said that Thumri Parampara started in Kolkata from that time.

Malkajaan moved to Calcutta in 1883, and established herself in the courts of Nawab Wajid Ali Shah, who had settled at Matiaburj later at Garden Reach near Kolkata. It is here that her daughter young Gauhar started her training. She learnt pure and light classical Hindustani vocal music. Gauhar Jan started performing in Kolkata in 1896 and was called the 'first dancing girl' in her records.

According to Neuman (1980:13) as quoted by Manuel Peter (1989:85) "In the early decades of this century, renowned tawa'ifs from Benaras and Calcutta traveled throughout North India, singing in courts for the princes who competed with one another for musical renown." In addition to Gauhar Jan, Indubala Devi and Kamala Jharia were the notable thumri singers of Kolkata. Their style of Thumri singing had an impact during that time in Kolkata. Another notable Thumri singer Girija Shankar Rao Chakraborty was largely responsible for popularizing and refining the Thumri tradition of Mauzuddin and his own teacher Bhaya Sahib Ganapat Rao. Girija Shankar Rao Chakraborty trained an entire generation of Kolkata including Sunil Bose and Naina Devi. Zamiruddin Khan was also prominent Thumri singer who lived in Kolkata.

Another gayaki in Thumri in Kolkata was the Thumri of Vidushi Sandhya Mukherji, who took talim from Ustad Bade Ghulam Ali Khan and introduced his style in Kolkata. Ustad Bade Ghulam Ali Khan invented a new style of Thumri mixing the gayaki of Patiyala gharana and Tappa ang that is known as

Paschim Ang Thumri gayaki. Vidushi Sandhya Mukherji sang Thumri, Kajri in Bengali Cinema. In this way her contribution is also notable for popularizing Thumri in Kolkata.

Bidushi Dipali Nag shifted to Kolkata after her marriage from Agra in 50s. She contributed a lot for spread of Hindustani Classical Music in Kolkata. She had brought a rich treasure of Thumri, Dadra, Kazri, Chaiti with her and in turn she trained her students in these forms.

After some time, Sipra Basu started a new style of Thumri in the later part of last century in Kolkata after being trained under Begum Akhtar and Naina Devi. She assimilated all the very diverse influences in her musical training to come up with something that was unique and her own.

The famous musical personality Pandita Girija Devi, who strengthened the identity of the Banaras gharana worldwide, is known as the 'Queen of Thumri'. She performed in a concert in Kolkata for the first time in 1952. Since then she has a deep connect with Kolkata. In 1978, she was called as a faculty at ITC Sangeet Research Academy in Kolkata. The then Director of the Sangeet Research Academy, Pandit Vijay Kichlu had invited her. After that Kolkata became another home for Girija Devi. Even today, she teaches music to a large number of students in Kolkata.

Purnima Choudhury was trained music under Pandit A. Kanan and later rigorously trained by Pandit Mahadev Prasad Mishra and Pandita Girija Devi in Varanasi. She was a distinguished exponent of Thumri of Kolkata. She also trained numerous students in Kolkata with a separate identity.

Apart from these mostly all the Khyal singers of Kolkata perform Thumri after their Khyal recital namely Pandit Ajay Chakraborty, Pandit Ulhas Kasalkar, Ustad Rasid Khan, Vidushi Shubhra Guho, Vidushi Purnima Sen and others. It has been seen that all of them perform Thumri in their own style, basically in Purav Ang. Pandit Ajay Chakraborty, an exponent of Patiyala Style perform Thumri in Paschim Ang but not like Ustad Bade Ghulam Ali Khan. He gives a new colour in Paschim Ang Thumri gayaki mixing Purav ang gayaki.

According to available sources the history of evolution of Thumri gayaki dates back to 1750 prominently in Braja region of Agra and Delhi and at a later stage in Lucknow, Varanasi and Gaya. Mostly it got patronage from feudal gentry, zamindars and rich people. Around 1920 it started in urban Kolkata and has become prominent gayaki till the present time and partly in Mumbai and Delhi. But in other places it does not have perceptible existence. The following table illustrates the spread of thumri gayaki.

	Since 1750	1750-1880	1880-1920	1920-present
location	Braja Region- Agra, Delhi	Lucknow	Varanasi, Gaya	Urban area- Kolkata, Mumbai, Delhi
patronage	Feudal gentry	Jamindars, rich and	Jamindars, rich and	Urban audiences

		urban people	urban people	
performer	Baijis	Baijis, male khyal singers and kathaks	Baijis, male and female khyal singers	Thumri singers, male and female khyal singers

In addition to Pandita Girija devi some of the present day's prominent Thumri singers of Kolkata are Pt. Ajay Chakraborty, Vidushi Subhra Guha, Vidushi Suranjana Bose, Koushiki Chakraborty & Dalia Rout. Some others who are emerging in Thumri gayaki are Shanta Kundu, Kakali Mukherjee, Sanjana Chakraborty, Nandini Chakraborty, Patralika Dutta Roy, Koel Dasgupta Naha, Suchishree Roy, Brajesh, Prasenjit, Jayita, Atreyee, Rageshri and few others.

Now-a-days it is observed that Thumri singers of Kolkata dominate all the festivals and utsavs of Thumri in India and abroad. Though Thumri is originated in Lucknow and Varanasi but at present a number of Thumri singers are there in Kolkata. Considering three consecutive years of different thumri festivals it has been observed that the performers are mainly from Kolkata. In Delhi, Kolkata and Varanasi. And Sahitya Kala Parisad, Govt of Delhi organized another Thumri festival in the same year in Delhi. The following year wise tables that show the participation from various regions, establishes that the singers of Kolkata remarkably dominated all these festivals. There were 21 participants from Kolkata out of a total 42 participants in the year 2011 which comes to 50%. In the subsequent years the participation from Kolkata was 69.5% and 64.7% in the years 2012 & 2013 respectively.

Year 2011

		Kolkata	Mumbai	Delhi	Pune	Varanasi	G.Naida	Others
VSK Baithak Delhi	22.02.11	3	1					
	23.02.11	3						1
VSK Baithak Kolkata	24.02.11	3				1		
	06.03.11		1	1		1	1	
	07.03.11		1				1	2
	08.03.11	1	1	1	1			
Vsk Baithak Varanasi	31.03.11	2						2
	01.04.11	2	2					
	02.04.11	1				1		2
Sahitya Kala	26.08.11	2						
	27.02.11	2						

Parisad Delhi	28.02.11	2						
Total		21	06	02	01	03	02	07

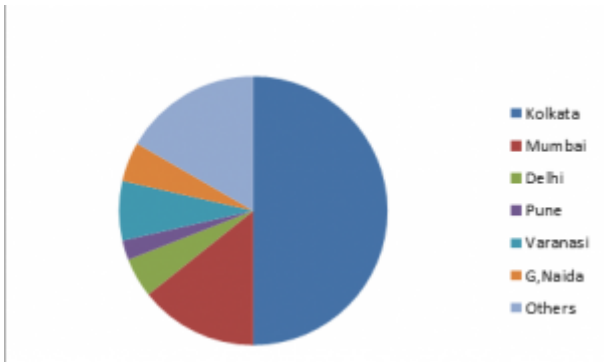
Year 2012

		Kolkata	Mumbai	Delhi	Pune	Varanasi	G.Naida	Others
VSK Baithak DelhiVSK Baithak Kolkata	29.09.12	4						
	30.09.12	2		1	1			
	29.10.12	3			1			
	30.10.12	4						
Vsk Baithak Varanasi	17.11.12	3	1					
	18.11.12	3						1
Sahitya Kala Parisad Delhi	13.08.12	1		1				
	14.08.12	1						1
Delhi NCR	27.08.12	2		1				
	28.08.12	2						2
	29.08.12			1				
Total		25	01	04	02			04

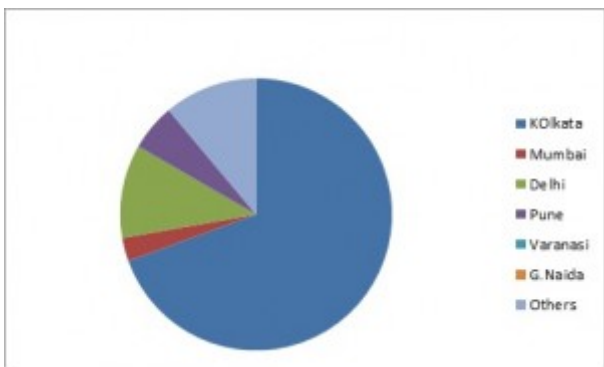
Year 2013

		Kolkata	Mumbai	Delhi	Pune	Varanasi	G.Naida	Others
Vsk Baithak Delhi	15.03.13	3			1			
	16.03.13	4						
Sahitya Kala Parisad Delhi	13.08.13	1	1			1		
	14.08.13	1	2					
	15.08.13	2		1				

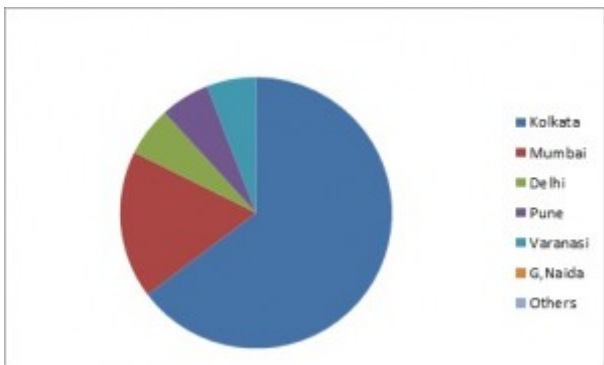
Total		11	03	01	01	01		



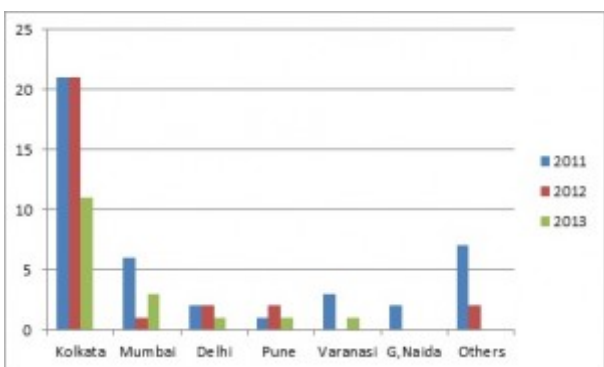
2012



2013



The comparative participation is represented in the following bar diagram.



Thumri is a language of emotion. Thakur Jaidev has explained Khyal is the formalistic aspect while Thumri is the romantic aspect of Hindustani classical music. The Thumri songs are generally in the regional dialects of Hindi such as Brajabhasha, Awadhi, Bhojpuri, Mirjapuri etc. But there are some compositions of Thumri in other languages also such as Rajasthani, Marathi and Bengali. Thumri is mainly the song of Singer Rasa. It portrays various moods in love for instance union, separation and ups and downs in the journey of relationship. The main character in the lyrics of Thumri is mostly a woman in love and illustration differs in the stages of the temperament such as age, social status, circumstance, mood etc. The lyrics of Thumri i.e. the Bol-ang is very important. The elaboration of the words with different shades is focused in the rendering which is called Bolbanao. Bolbanao of Thumri is not vistar or unfoldment as in Khyal. With phrases and words, bols are created expressing different 'Bhav' that is emotions. With skillful expressions the singers express the emotional delicacies. The artistes had capability of portraying emotions through mere words and notes. It can be said that when one sings Thumri, one has to imagine that one is dancing. In Thumri, Bolbanao often shows the different sentiment with the help of such notes suitable to the mood but is not allowed in the prescribed Raga and sometimes touches different other Ragas to make it ornamental and attractive.

It is obvious that effective Thumri singing demands command over different ragas as well as on the language of the bandish, mainly in regional Hindi dialects. In Kolkata singers it is often observed that due to lack of command over the language of the bandish, they are sometimes unable to handle bolbanao properly which is an important essence of thumri gayaki. For example, if we listen to the record of famous thumri in 'Pilu raga- tum radhe bano Shyam' of Indubala Devi, we find the antara as 'saba sakhiyan mili' where 'sakhiyan' is a single word depicting plural form of sakhi. In the record it is found that the bolbanao is sung with the fragmented phrase 'yana mili' which becomes a bol but without a meaning.

Since many of the thumri singers of Kolkata do not have the mastery level in khayal gayaki to have required confidence in the ragas, they sometimes lacks in confidence to handle intertwining ragas properly which is a beauty of thumri gayaki. These are some of the reasons for which the singers try to imitate the gayaki of their respective gurus or other famous thumri singers losing their spontaneity.

In previous discussion it has been shown that Thumri is very popular in Kolkata. There is a reasonable number of Gurus, scholars and rich audience, who have been trying for the spread of Thumri in Kolkata. Thumri singers of Kolkata occupy a reasonable place in Thumri festivals across the country and perform with command in the country and abroad. But in analyzing the styles the singers sing Thumri, cannot display any distinctive feature which can be identified as Kolkata gayaki or style of Thumri. But it is hoped that the way the teachers, the students and the society as well are taking interest, the way this form of music is spreading, in near future there would be a distinctive style which will be established as Kolkata style of Thumri in the musical world.

Reference

Kashalkar,S. Thumri and Women Musicians of North India of Early 20th Century.Kolkata. Summer-Monsoon. Vol 01,No-1. 2014

Manuel, P. Thumri- in Historical and Stylistic perspective, Delhi, Motilal Banarasidass.1989

Mukherji, K.P. Mahfil, Kolkata, Sristi Prakashan, 2001.

Mukherji K. P. Majlish. Kolkata, Ananda Pubishers Pvt Ltd, 1999

Perron du L, Devi S, Bor J, Mukherjee A. Choudhuri P. and Parikh A. "Session on Tumri", Academic Research – ITC Sangeet Natak Academy, 2003

Perron, du L. Thumri: A Discussion of the Female voice of Hindustani Music. Mordern Asian Studies. Vol 36, p.p-173-193. Feb 2002

Punyswar. Bandish in light classical music (Thumri,Dadra and other varieties). Pune. Lalit Kala Kendra. 2011

Rockwell,T. Rules of Thumri. India Currents.Sep 5, 2001

Sharma Prem Lata, "The Origin of Thumri", Aspects of Indian Music, New Delhi, Publication Division, 2006

www.atodya.com/thumri-and-women-musicians/

<https://www.swarganga.org/articles/details.php?id=1>

<http://dx.doi.org/10.1017/S0026749X02001051>

<https://www.indiacurrents.com/articles/2001/09/05/rules-of-thumri>

en.wikipedia.org/wiki/Thumri

www.shadjamadhyam.com/thumri_dadra_light_classical_bandis

<http://www.musicalheritage.in/dance/girija-devi#sthash.lg0HdbOV.dpuf>

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

কলকাতায় বিষ্ণুপুর ঘরানার তিন প্রজন্মের শিল্পীদের সংগীত পরিবেশন রীতি

MARCH 26, 2015 | ADMIN

ড. চন্দন কুমার রায়, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়

বহুকাল ধরেই শহর কলকাতা শিল্প ও সংস্কৃতির এক মিলনক্ষেত্র হিসাবে বিবেচিত হয়ে আসছে। সংগীত চর্চা তথা শাস্ত্রীয় সংগীতের ক্ষেত্রেও বিভিন্ন ঘরানার সংগীতগুণীগন, তা সে কন্ঠ বা যন্ত্র সংগীত যাই হোক না কেন বিভিন্ন কারণে কলকাতায় চলে আসেন স্বাধীনভাবে এবং বংশপরম্পরায় এখানে সংগীতের চর্চা, প্রচার ও প্রসার ঘটাতে থাকেন। বিভিন্ন ঘরানার একত্র উপস্থিতিতে নির্দিষ্ট করে কোন বিশেষ ঘরানার শিলশিলা বা পারম্পর্য অনুধাবন করা যায়না এবং মিশ্র সংস্কৃতির বৈশিষ্ট্য চোখে পড়ে।

বিষ্ণুপুর ঘরানা বাংলার একমাত্র প্রাচীন ঘরানা এবং এই ঘরানার তিন প্রজন্ম পঃ সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়, পঃ অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় ও পঃ শান্তনু বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁদের সংগীত পরিবেশনের মধ্যে কতটা ঘরানাদারী বা গায়ন বৈশিষ্ট্য বজায় রেখেছেন বা কতটা মিশ্র সংস্কৃতি গ্রহণ করেছেন বা করেন, তা নিয়েই এই আলোচনা প্রসঙ্গে আসা।

প্রসঙ্গক্রমে প্রথমেই বিষ্ণুপুর ঘরানা নিয়ে একটু আলোকপাত করা প্রয়োজন। বিষ্ণুপুরে প্রবর্তিত হিন্দুস্থানী ধ্রুপদ সংগীতের ধারা থেকেই জন্ম নিয়েছিল বাংলার একমাত্র ঘরানা বিষ্ণুপুর ঘরানা। বাংলাদেশের সংগীত চর্চার পূর্ণ বিকাশ ঘটেছিল বিষ্ণুপুর কেন্দ্র থেকে।

বিষ্ণুপুর সংগীত চর্চার কেন্দ্ররূপে গড়ে উঠেছিল ততকালীন মল্লরাজা ও তাঁদের রাজসভার মাধ্যমে। বিষ্ণুপুরের পূর্বনাম ছিল মল্লভূম বা মল্লরাজ্য। বাংলার পশ্চিমপ্রান্তে অবস্থিত এই রাজসভায় পশ্চিমাঞ্চলের বহু গুণীদের সমাগম হয়েছিল। মল্লরাজার এইসব গুণী শিল্পীদের পৃষ্ঠপোষকতা করতেন। এই বিষয়ে শ্রেষ্ঠ রাজা ছিলেন রাজা দ্বিজয় রঘুনাথ সিংহ, যিনি স্বয়ং সংগীতগুণ ছিলেন। বিষ্ণুপুরের এই ইতিহাস থেকে অনুমান করা যায় যে এই ঘরানার গানে ও গায়কীতে পশ্চিমী কলাবল্লভদের অবদান আছে।

রাজা দ্বিজয় রঘুনাথ সিংহ তানসেনের পুত্রবংশীয় ধ্রুপদিয়া বাহাদুর খাঁকে বিষ্ণুপুর দরবারে নিযুক্ত করেন এবং পরবর্তীকালে গদাধর চক্রবর্তী নামে এক গায়ক তাঁর কাছে ধ্রুপদ শিক্ষা করেন। অনেকে মনে করেন ওস্তাদ বাহাদুর খাঁ বিষ্ণুপুর ঘরানার স্রষ্টা, কিন্তু এই নিয়ে মতানৈক্য আছে। বিষ্ণুপুর ঘরানার পূর্ণ প্রতিষ্ঠা করেন রামশঙ্কর ভট্টাচার্য, যিনি গদাধর চক্রবর্তীর শিষ্য ছিলেন। রামশঙ্করের পিতা গদাধর ভট্টাচার্য আবার ততকালীন সংগীত প্রেমী রাজা চৈতন্য সিংহের সভাপন্ডিত ছিলেন। রামশঙ্করের সংগীত চর্চা ছিল তাঁর নিজস্ব, বংশগতভাবে পিতৃপুরুষদের মধ্যে তা ছিলনা। তিনি এবং তাঁর শিষ্য পরম্পরায় অনুশীলিত বিশিষ্ট গায়কীর ধ্রুপদ সংগীত কালক্রমে বিষ্ণুপুর সম্প্রদায় রূপে সংগীত সমাজে বিশেষ আসন লাভ করেন।

বিষ্ণুপুর ঘরানার প্রচারক ও প্রসারক যাঁরা ছিলেন তাঁরা প্রায় সকলেই রামশঙ্করের শিষ্যমন্ডলী, যেমন-

ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, যদুভট্ট, রামকেশব ভট্টাচার্য, কেশবলাল চক্রবর্তী, দীনবন্ধু গোস্বামী, রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায় এবং অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়।

অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায় –

- গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় (পুত্র)
- রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় (পুত্র)
- সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (পুত্র)
- রামকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায় (পুত্র)

ঐরা সকলেই ছিলেন স্বনামধন্য যশস্বী গায়ক. গোপেশ্বরের পুত্র রমেশচন্দ্র এবং রামপ্রসন্নের পুত্র অশেষচন্দ্র বিষ্ণুপুর ঘরানার ধারাকে অব্যাহত রেখেছিলেন.

বিষ্ণুপুর ঘরানা মূলতঃ ধ্রুপদ ঘরানা হলেও এখানে ধ্রুপদ প্রভাবিত খয়াল গানেরও প্রচলন হয়েছিল. এ বিষয়ে অগ্রণী ভূমিকা নিয়েছিলেন আচার্য সত্যকিংকর বন্দ্যোপাধ্যায়, যিনি সম্পর্কে গোপেশ্বরের বন্দ্যোপাধ্যায়ের ভ্রাতৃস্পর্শ ছিলেন. সত্যকিংকর বন্দ্যোপাধ্যায় এই ঘরানার সমৃদ্ধি সাধন করেন. খয়াল গানে গোপেশ্বরের পুত্র রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়েরও বিশেষ ভূমিকা আছে. সত্যকিংকর বন্দ্যোপাধ্যায়ের স্বনামধন্য পুত্র পঃ অমিয়রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়, পঃ শান্তনু বন্দ্যোপাধ্যায় এই ঘরানার শিল্পী হয়েও তাঁদের গায়কীতে বিস্তর পরিবর্তন এনেছেন. এই প্রসঙ্গে আলোচনা করার পূর্বে এই ঘরানার বৈশিষ্ট্যগুলি দেখে নেওয়া যাক.

বিষ্ণুপুর ঘরানার বৈশিষ্ট্য রাগ – কোমলঝষভ আশাবরী, কোমল নিষাদযুক্ত বেহাগ, পুরবীতে শুদ্ধ ধৈবতের প্রয়োগ, ভৈরবের অবরোহণে কোমল নিষাদের স্পর্শ।

রাগের গঠন ও স্বর প্রয়োগের বৈশিষ্ট্য

গানের বাণী শুদ্ধভাবে উচ্চারণের সাবধানতা

বিষ্ণুপুর গায়কীর বৈশিষ্ট্য –

- ১) সরল গায়নরীতি, ধ্রুপদের মূল নীতিগুলির অনুসরণ, মীড় ও গমকের বাহুল্য নেই।
- ২) বিষ্ণুপুরী খেয়ালে ধ্রুপদাঙ্গ পদ্ধতির প্রবণতা, অলংকারের বাহুল্য কম ও ধ্রুপদের গাঙ্কীর্য প্রকাশ।
- ৩) বিভিন্ন প্রকার তান ও বোলতানে পারঙ্গমতা।
- ৪) ছন্দের নানা প্রকরণের দক্ষতা এবং কঠিন লয়কারীর প্রাধান্য।

আচার্য সত্যকিংকর তাঁর গানে বিষ্ণুপুরঘরানার ঐতিহ্যকে যাথাযথ প্রয়োগ করতেন. তথাপি তার পুত্র অমিয়রঞ্জনের কথায় জানা যায় যে তাঁর পিতার গায়কীতে গোয়ালীয়ার ও আগ্রা ঘরানারও কিছু প্রভাব ছিল. সত্যকিংকর বাবুর একটি খয়ালের বন্দিশ শোনার পূর্বে আমাদের জানা দরকার গোয়ালীয়ার ও আগ্রা ঘরানার বিশেষ বিশেষ বৈশিষ্ট্য গুলিকে.

বৈশিষ্ট্য (আগ্রা ঘরানা)

- ১) ধ্রুপদ অনুসারী নোম তোম বাণী দ্বারা রাগের আলাপ।
- ২) ধ্রুপদ অঙ্গের খয়াল গান।
- ৩) ধ্রুপদ ও ছোট খয়াল গানে দক্ষতা
- ৪) ভারী ও লরজদার তান এবং কাওয়ালী ঢঙে বোলতান
- ৫) মধুর ও উদাত কন্ঠস্বরের প্রয়োগ
- ৬) তালের উপর বিশেষ দক্ষতা এবং উচ্চাঙ্গের লয়কারীর কাজ।

বৈশিষ্ট্য (গোয়ালিয়র ঘরানা)

- ১) ধ্রুপদ অঙ্গের খয়াল,
- ২) গমকযুক্ত উদাত কন্ঠস্বরের প্রয়োগ।
- ৩) অস্থায়ী-অন্তরায় স্বরবিস্তারের কুশলতা।
- ৪) লয়কারী ও সপাট তানে দক্ষতা।
- ৫) বৈচিত্র্যপূর্ণ বোলতানের প্রয়োগ।
- ৬) রাগের সুন্দর ও মনোহরী বন্দিশ।

রাগ – ইমনকল্যাণ’ – আচার্য্য সত্যকিংকর বন্দ্যোপাধ্যায় (রেকর্ড)

এরপর আসি পঃ অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রসঙ্গে। বাল্যবস্থা থেকেই তিনি পিতা সত্যকিংকরের কাছে সংগীত শিক্ষা করেন। তিনি বরাবরই প্রায় কলকাতার বাসিন্দা। পিতার সংগৃহিত বহু রেকর্ড থেকে তিনি বহুবিশিষ্ট শাস্ত্রীয় সংগীত শিল্পীদের গান শোনার অভিজ্ঞতা সঞ্চয় করেন। পরবর্তীকালে কলকাতায় সংগীত জগতে উত্তম প্রতিষ্ঠা লাভের জন্য তিনি বিষ্ণুপুর ঘরানার ঐতিহ্য-কে অনুসরণ না করে যুগপোযোগী এক নতুন আঙ্গিকে সংগীত পরিবেশন শুরু করেন। পরবর্তীকালে তাঁর প্রবর্তিত এই

নব ধারার উন্নতি সাধন করতে থাকেন তাঁর পুত্র পঃ শান্তনু বন্দ্যোপাধ্যায় ও তাঁর ভ্রাতা পঃ নীহার রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়। অমিয় রঞ্জনের গানে কিরানা ঘরানার প্রভাব অনেকটাই প্রতিফলিত হয়েছে। তাঁদের গান শোনার পূর্বে কিরানাঘরানার বৈশিষ্ট্যগুলিতে চোখ রাখা যাক।

কিরানা ঘরানার বৈশিষ্ট্য:-

১। রাগ-রূপ বিস্তারে অসামান্য দক্ষতা ও এক একটি স্বরের বড়ত লক্ষণীয়।

২। ভাব ব্যঞ্জক ও মনোরঞ্জক গীতশৈলী।

৩। রাগের ভাবমূর্তি রচনা ও প্রাণ সঞ্চারে বিশেষ প্রবণতা।

৪। মনোরঞ্জক সরগম এর প্রয়োগ।

৫। তানকারি ও স্বরবিস্তারে ত্রিসপ্তকেই স্বচ্ছন্দ বিচরণ।

৬। সুসম লয় নির্বাচন ও তার পরিচ্ছন্ন বিন্যাস।

৭। ঠুংরীর বৈশিষ্ট্যপূর্ণ গায়ন পদ্ধতি।

বলা বাহুল্য গোয়ালীয়ার, আগ্রা, জয়পুর গায়কীতে বিলম্বিত রাগালাপ পাওয়া যায়না। এই অভাব পূরণ করতে ফৈয়াজ খাঁ নোম-তোম বাণী দ্বারা বিলম্বিত রাগ বিস্তার শুরু করেন। দেখা যায়, কিরানা ঘরের প্রখ্যাত সংগীতগুণী উস্তাদ আব্দুল করিম খানই প্রথম কিরানার গায়কীতে বিলম্বিত ঠেকার সঙ্গে বিলম্বিত রাগালাপের প্রচলন করেন।

রাগ - বেহাগ - পঃ অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় (রেকর্ড)

গানটি শোনার পর ঐ গানে কিরানা ঘরের প্রভাব কতটা আছে তা জানতে আমরা আরো একটি গান শুনবো, যেটি গেয়েছিলেন কিরানা ঘরানার প্রখ্যাত শিল্পী উস্তাদ আমীর খান।

রাগ - বেহাগ - উস্তাদ আমীর খান (রেকর্ড)

পরপর গান দুটি থেকে আমরা আমাদের সিদ্ধান্তে অটুট থাকতে পারি। এরপর আমরা অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়ের গাওয়া আরো একটি বন্দিশ শুনবো।

রাগ - ভূপালী - পঃ অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় (রেকর্ড)

পঃ শান্তনু বন্দ্যোপাধ্যায় সংগীত শিক্ষা করেন তাঁর স্বনামধন্য পিতা পঃ অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়ের কাছে। তাঁর গায়কীতেও তাঁর পিতার গায়নের প্রভাব পড়েছে যথাযথ ভাবে। তবে তিনি তাঁর গায়নে আরো আধুনিকিকারণ করেছেন। খয়ালের বাঢ়ত অংশ বিশেষ ভাবে মনোগ্রাহী।

রাগ - বৈরাগী - পঃ শান্তনু বন্দ্যোপাধ্যায় (রেকর্ড)

আলোচনার ইতি টানবো এই তিন প্রজন্মের শিল্পীদের গানের কিছু অংশ শুনিয়ে। এর থেকে বোঝা যাবে পরিবর্তনের ধারাটিকে।

তিন প্রজন্মের গান (বিষ্ণুপুর ঘরানা)-> (রেকর্ড)

(Webliography)

- রাগ - ইমনকল্যাণ' - আচার্য্য সত্যকিংকর বন্দ্যোপাধ্যায় (রেকর্ড) <https://www.youtube.com/watch?v=pxJSdWIYsw>
- রাগ - বেহাগ - পঃ অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় (রেকর্ড)

https://www.youtube.com/watch?v=X7AZ_YrJQ_E

- রাগ - বেহাগ - উস্বাদ আমীর খান (রেকর্ড)

<https://www.youtube.com/watch?v=DhLAFvKu>

- রাগ - ভূপালী - পঃ অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় (রেকর্ড)

<https://www.youtube.com/watch?v=LWH6HWJFVyg>

- রাগ - বৈরাগী - পঃ শান্তনু বন্দ্যোপাধ্যায় (রেকর্ড)

https://www.youtube.com/watch?v=AclqQW_QvQk

- তিন প্রজন্মের গান (বিষ্ণুপুর ঘরানা)-> (রেকর্ড)

<https://www.youtube.com/watch?v=Pv041nxixSQ>

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

IDENTIFYING SAROD PLAYERS IN THE CITY CALCUTTA: 1856 TO 1947

MARCH 26, 2015 | ADMIN

Troilee Dutta, Ph.D scholar, Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University

Abstract

During the 2nd half of 19th century, the sarod and sarodiyas had spread various places across the country. But the majority of sarod activity, in terms of the numbers of performers and performance opportunities, was focussed in the metropolises, out of which Calcutta was by far the most important for the number of sarodiyas it created. In this way, the first half of 20th century Calcutta became noted for a few Bengali sarod players who learnt this instrument from the hereditary and *khandani* musicians and started performing with immense virtuosity. Thus, a tradition of sarod playing in Calcutta has been increasingly developed by many outstanding Calcutta sarodiyas. They started performing in the prominent conferences of the country, All India Radio and other music circles sharing the same stage with the leading musicians of India and exalted the city as well as the country by representing Indian Classical Instrumental music in the global scenario. Many of the Calcutta sarodiyas of pre-Independent India are lost into oblivion though their contribution to promote sarod and advance the instrumental music in Calcutta will always remain undeniable. This work is an effort to find out the presence and position of Calcutta sarod players before Indian liberation with a brief comparative study of musical centers regarding the practice of sarod and concentration of sarodiyas.

Key words: sarod, Calcutta, sarodiyas, contribution, pre-Independent India, comparative study

The annexation of Awadh by the British East India Company in 1856 led to the almost overnight devastation of one of the most significant centres of musical patronage in north India in the nineteenth century[1]. The obvious change that descended upon Lucknow was to affect countless musicians, including sarodiyas, who were now met with the choice of looking for work in other provincial metropolis such as Calcutta.[2] Out of the regional centers, it was the nearby state of Rampur that ended up retaining the maximum numbers of sarodiyas(McNeil 2004). With this incident, the colonial centres Calcutta and Mumbai increasingly assumed importance as a source of patronage.[3]

Before 1858, the mainstream activities of classical music in Calcutta were inappreciable. With the exile of Nawab Wajid Ali Shah, Bengal quickly became a distinguished music center in late 19th

century India. Musicians of urban Bengal became so numerous that Allyn Miner divided them into three categories (Miner 1997):

1. Professional musicians from outside Bengal,
2. Bengali scholars and
3. Amateurs.

The large number of musicians who came to Calcutta with Nawab Wajid Ali Shah was the main source of the first group, i.e. the professional musicians from outside Bengal. On the other hand, educational and social causes were responsible for forming the two other groups. All the three categories of musicians created the musical scenario of Calcutta and these three types of musicians and scholars are still operative here.

Many instrumentalists, who were displaced from traditional sources of patronage in north-India after the British annexed Awadh, migrated to Bengal in the last decades of the nineteenth century. They were well patronized by Bengali zaminders. Bengali zaminders felt like raising their status by appointing musicians those earlier served in Mughal and Awadhi royal families. In this way they had a feel of holding the tradition and believed that their successors will at least in terms of patronage (Mishra 1981).

Later 19th century Bengal was noted for a few distinguished sarodiyas. The earliest in the area was Na'matullah Khan who learned from Basat Khan in Matiaburj under Wajid Ali Shah's patronage. Na'matullah Khan remained for eleven years with Wajid Ali Shah and then moved to Nepal. Na'matullah had two sons, Karamatullah Khan (1851-1933) and Asadullah Khan 'Kaukab' (1858 - 1915).[4] They were famous sarodiyas and honoured as among the most prominent instrumentalists of that time. Apart from them, no information had been founded about the other disciples of Na'matullah Khan. The main reason behind this might be the tradition of *khandan*. Traditionally the courtier musicians did not give taalim to the non-hereditary persons. Both Karamatullah Khan and Asadullah Khan had strong connections to the city Calcutta. Though Karamatullah was attached to the royal court of Nepal for quite some years, he travelled frequently to the other musical centers including Calcutta. Here he had more students than his other private music schools established in Nepal and Allahabad. Asadullah Khan settled in Calcutta in 1907 after leaving Nepal and Benaras and passed rest of his life in this city. In Calcutta, he established a music school called Sangeet Sangha. Karamatullah and Asadullah Khan, both of them were said to be well educated and had published books on music. Kaukab Khan even studied the Sanskrit language and wrote a book in Bengali called *SangeetParichay*. According to the descendants of Na'matullah Khan, he introduced the practice of 'music with education' and all the treatises by him and his sons provide the evidences of this statement. Allyn Miner stated 'the generations following him took pride in obtaining a high degree of education, and made it a point to associate with members of the upper classes' (Miner 1997).

Interestingly, the brilliancy of Calcutta sarodiyas started to grow better from the time of Asadullah 'Kaukab' Khan. Apart from a noted sarod player, he was also known to play sitar and surbahar.[5] Not

only that, he gave intensive taalim of surbahar and sitarto many students. Harendra Krishna Sheel, a Bengali from Calcutta, was the most noted among his students (McNeil 2004). Asadullah Khan, along with his elder brother Karamatullah Khan was selected by Motilal Nehru to perform in France and England in 1908. Interestingly, this trip revealed Asadullah's another side of musical and technical talent. The story goes that Kaukab Khan's sarod was broken on the trip, and when he reached Paris, he was given a banjo. He modified the western banjo by removing off its frets and adding metal finger-board and played it like the sarod. Later, he apparently became quite fond of this instrument and made some recordings on 78rpm discs labelled 'Indian Banjo', recorded by Gramophone Company in 1912, copies of which are still in circulation amongst private collectors (Das Gupta 2007).[6]

The descendants of Najaf Ali Khan had shifted from Shahjahanpur to Lucknow in the first half of nineteenth century. Enayat Ali Khan (1790-1883), the great grandson of Najaf Ali Khan moved to Calcutta after the annexation of Awadh. According to some scholars, Enayat Ali Khan was employed in Matiaburj, Calcutta during the 1860s.

Another prominent sarodiya, Asghar Ali, grandson of famous *rababiya* Ghulam Ali was quiet well-known in Calcutta. Ghulam Ali's great grandson was Md. Amir Khan who had a very strong connection with the city. Though Md. Amir Khan lived at estates in the Bengal districts of Rajshahi and Gauripur, he taught many Bengali students from Calcutta along with some of his patrons. Some of his disciples were Birendra Kishore Roy Choudhury, Asutosh Kundu, Panchanon Ganguly, Bholanath Bhattacharya, Banikantha Mukhopadhyay (1912-1965) and Radhika Mohan Moitra (1917-1981). Most of his students came from well-to-do families. After the death of Md. Amir Khan, the musical style of Murad Ali Khan's lineage was continued through various Bengali musicians. The contribution of Md. Amir Khan in the overall development of sarod in Calcutta is unquestionable.

Ahmad Ali Khan, the grandson of noted sarodiya Munduru/Mudru Khan or Ghulam Murtaza Khan of Rampur, was also associated with Calcutta. He was one of the early teachers of Alauddin Khan. Some sources say that Ahmad Ali Khan was the disciple of Asghar Ali but this statement needs to verify. The trend of imitate the vocal genres in sarod probably started by Ahmad Ali Khan. The main reason was his excellence upon vocal music. Alauddin Khan, the father of 20th century instrumental music, leaned from him for five years before moved to Wazir Khan of Rampur.

This would not be unfair to say that the future provenance and enormous activities of Senia- Maihar gharana was rooted in this city. Alauddin Khan, the founder of the gharana passed his early life in this city to learn both the vocal and instrumental music from different Calcutta musicians. Most of his early teachers' i.e. Gopal Krishna Bhattacharya alias Nulo Gopal, Amritlal Dutt alias Habu Dutt and Hajari Ustad were Bengalis resided Calcutta (Khan 1980). Though he established himself as the court musician of Maihar, his connection to the city had never been detached.

Later, another Bengali sarod player of Calcutta, Timir Baran Bhattacharya (1906-1986) served successfully to promote this gharana. He was the first Bengali disciple of Baba Alauddin Khan who went to Maihar for learning sarod.

The most significant event was occurred in Calcutta in the field of sarod performance when Kaukab Khan taught Dhirendranath Bhowse, the first Hindu Bengali to become a recognized performer of sarod.[7] This was an important development in the history of the tradition to date, as he was the first non-Pathan and non-hereditary musician to have methodically learnt sarod (McNeil 2004). Apart from the sarod, Dhirendranath Bhowse (1882- 1953) was one of the expert and authority of Veena, harmonium, pakhawaj, tabla, violin, vocal classical and dhrupad of that era in Calcutta and he learnt from many renowned musicians like Karamatullah Khan, Hafiz Ali, Radhika Prosad Goswami, Mohim Chandra Chattopadhyay along with Asadullah 'Kaukab' Khan. It would not be unreasonable to say that the practice of sarod playing in Calcutta got a new direction by the hands of the "first Bengali sarod player", Dhirendranath Bhowse who taught many Bengali students of whom Shyam Ganguly would later become most famous. The other disciples were Pulin Paul (sitar player), Sailen Das, Amol Ghosh, Arati Laha Roy (Violin Player), Kamal Dey, Shyam Sunder Dey, Ashok Ghosh (sarodiya), Robi Ghosh and his son Sunit Bhowse (Baksi n.d.).

Dhirendranath Bhowse established himself as a reputed performer and performed in the first All Bengal Music conference in 1934 organized by Bhupendra Krishna Ghose of Pathuriaghata along with other noted musicians of the country.[8]

Timir Baran Bhattacharya, a legendary sarodiya and the father of Indian Classical Orchestra, lived most of his entire life in Calcutta. He was one of the eminent disciples of Md. Amir Khan and Alauddin Khan. He was a multi-talented musician. Along with sarod, he could play many other instruments like sitar, banjo, clarinet, flute etc. since his childhood and developed a family orchestra with the other members of his family. Though he had the extensive and coveted taalim of both the Shahjahanpur and Maihar gharanas, he used to present only the Maihar baaj. Timir Baran was the first Bengali instrumentalist who went to Europe and America to perform and represent Indian classical instrumental music. He was in the team of the great dancer Uday Shankar and travelled the whole world from 1930 to 1934. Now a days the Indian classical musicians travel frequently all over the world and Timir Baran was one of the predecessors of this fashion. But in the colonial context it was not easy for the musicians to travel and perform abroad. Uday Shankar expressed his feeling for this Calcutta sarodiya by writing a letter to Dilip Kumar Roy. He wrote, "I regard myself as a lucky in having Timir Baran with me, I have been travelling throughout India for the last seven months, but was never so much impressed as by his music. He is really wonderful with his Sarode...." (Timir Baran 2005).

Timir Baran Bhattacharya was the inventor in creation of Indian instrumental symphony. This Calcutta sarodiya later became famous with film music and created some unforgettable melodies for Indian film industry. Briefly he was one of the pioneers of early sarod playing tradition in Calcutta. The practice and promotion of Senia-Maihar gharana in Calcutta was started by him.

The music society of pre-independent Calcutta saw all the three categories sarodiyas mentioned by Allyn Miner. The Bengali sarodiyas were mostly concentrated in the last two categories i.e. Bengali scholars and amateurs. Though the amateur musicians were always greatest in number, the music society of Calcutta saw a handful of Bengali scholars also. Among them Radhika Mohan Moitra

(1917-1981) was one of the distinguished and influential figures in sarod playing. Radhika Mohan Moitra belonged to a Bengali zaminder family of East-Bengal that had a history of musicianship. Md. Amir Khan (1873-1934), the guru and principle teacher of Radhika Mohan was patronized by his grandfather Lalit Mohan Moitra. Md. Amir Khan taught him other instruments also. Gradually Radhika Mohan became the most prominent Bengali sarodiyas of Shahjahanpur gharana. But Radhika Mohan cannot be considered as the Calcutta sarodiya before Indian independence because he resided in Rajshahi and forced to move in Calcutta after the partition of India. But Radhika Mohan used to play in All India Radio from the Calcutta radio station regularly. His debut concert was held in Calcutta also. Moitra rose to prominence as a musician in the 1950's which time period is not discussing today. Radhika Mohan Moitra was responsible to create a superior musical scenario of Calcutta by teaching a good number of Bengali people. Many of his disciples become subsequently renowned out of which Buddhadev Dasgupta is most famous and now the unannounced authority of sarod practice in Calcutta.

It is difficult to understand how many sarodiyas were available in the city before Indian Liberation. A major document to find the names of the musicians of pre-independent India is available in All India Radio. In British India, broadcasting began in July 1923 with programmes by the Radio Club of Bombay and other Radio Clubs. Just after the Bombay station started on 23rd July 1927, Calcutta station followed on 26th August, 1927. Since 1st April 1930, the then Government of the Indian State Broadcasting Service [ISBS] began to broadcast the radio programmes. The names of the Calcutta sarodiyas can be found in the periodical magazine named "Betar Jagat" which started by the ISBS from 1929. The first number of Betar Jagat was published in November 1929. According to this, Calcutta heard sarod recital for the first time on the radio on 10th November by Rajendra Narayan Sengupta. He played for 15 minutes. Towards the end of this year, another sarodiya, named Ashok Krishna Ghosh (disciple of Dhirendranath Bhowse) started playing regularly on radio.[9][10] In 1930, two more sarodiyas began to play on radio. They were Banikantha Mukhopadhyay (1912-1965) and Timir Baran Bhattacharya.[11] They were both well-known performers of that period and subsequently gained recognition as significant musicians of the country. Mostly they performed for 15-20 minutes at different times of a day. On issues of the Betar Jagat published during the period 1929-30 shows the introduction of other instruments. Those were Sitar, Sarengi, Violin, Swoani Harp, Piano, Flute, Harmonium, Esraj, Clarinet, Veen, Surayan, Sur- Sangraha Mouth- piece and Mouth- Harmonium. But it can be easily understood by accessing this particular publication that sarod received higher prominence, as can be seen in the music-society of Calcutta as today. 'Instrumental Music-Nights', organized by Radio were never held without sarod.[12] It was interesting to note that more than one sarodiya performed in the same program.[13] Also an interesting fact was, when there was considerably higher number of renowned sarod players of Muslim and non-Bengali community in the scenario around India, maximum number of sarodiyas from Calcutta were Hindu Bengalis.[14] It is pertinent to note that the Calcutta radio station used to hire musicians for broadcasting from different parts of the country. Hafiz Ali Khan from Delhi, the very famous sarod player, broadcasted for the first time from Calcutta radio center on 21st April 1931 and he was given half an hour which was longer than usual.

'Betar Jagat' between 1932-1933's mention programme allocation for seven sarodiyas. They were Rajendra Narayan Sengupta, Anil Kumar Roychoudhury, Ashok Krishna Ghosh, Rasik Chandra Chakraborty, Naba Kumar Mallick, Nepal Chandra Mallick and Debidas Mukhopadhaya.

In 1933-1934, there were two more sarodiyas started performing from Calcutta center. They were Binoy Madhab Mukhopadhyay and Biswanath Chakraborty.

This brief study shows that until 1940 twenty-seven sarodiyas performed on Calcutta radio. They were as below:

1. Rajendra Narayan Sengupta
2. Ashok Krishna Ghosh
3. Banikantha Mukhopadhyay
4. Timir Baran Bhattacharya
5. Hafiz Ali Khan
6. Anil Kumar RoyChoudhury [disciple of Dharendra Nath Bose]
7. Rasik Chandra Chakraborty
8. Naba Kumar Mallick
9. Nepal Chandra Mallick
10. DebidasMukhopadhaya
11. Biswanath Chakraborty [Disciple of Ameer Khan]
12. Binoy Madhab Mukhopadhaya
13. AmiyoAdhikari
14. S. Mukherjee - Delhi
15. Hemen Dasgupta [member of *Jantri Sangha*]
16. Bijan Gopal Motilal
17. Nabendu Roy
18. Kirti Chandra Khan
19. Radhika Mohan Mitra [Disciple of Md. Ameer Khan]
20. Dulal Chand Kar
21. Mohan Mukhopadhyay[15]
22. Jiten Dasgupta
23. NayanRanjan Pal
24. Shyam Gangopadhyay
25. PreetiBasu [Disciple of Anil Roy Choudhuri]
26. Bijoy Ghosh and
27. Manik Sengupta

Among the above-mentioned sarodiyas, Hafiz Ali Khan[16] and P.S. Mukherjee[17] were the two sarod players who came from Delhi to perform. The others were residents of the city and generally most of them came from well-to-do families(McNeil 2004, 141). PreetiBasu was the solitary female sarodiya among them and she gave several performances over a few decades through All India Radio.

According to the programme-lists of 'Betar Jagat', her name came as the first female sarodiya of Calcutta.

Apart from the solo programmes, the Calcutta audiences heard sarod and violin duo in 1936 for the first time. The artists were Phani Mukhopadhyay in violin and Amiyo Adhikari in sarod.

Beside the solo performances and duets, the audiences of Calcutta during 1930's also got the opportunity to listen to Orchestra comprising mostly Indian musical instruments. Mainly the orchestrations were presented by 'Yantri-Sangha' of radio, Kaukab Musical Institute (conducted by Professor Waliullah Khan) etc.[18]

In the year 1947, Calcutta heard few more sarodiyas. They were Rasbihari Dey, Subal Dey, Paritosh Sengupta, Sudhir Mukhopadhyay and Ranajit Roychoudhury. During this year the other instruments broadcasted on the radio were sitar, violin, *surbahar*, flute, saxophone, *dilruba*, guiter, *esraj*, *mandrabahar*, *taar-sehnai*, mandolin, *tarit-veena*, *saraswati veena*, *rabab*, *sarengi*, *sur-sringar*, *meghnad*, clarinet and *tabla*.

In the year of Independence, only two names are found in 'Betar Jagat' those used to perform regularly from Delhi A.I.R. They were Ali Akbar Khan and Hafiz Ali Khan, when Calcutta radio broadcasted ten sarodiya's recitals frequently. Amongst all instruments, sitar and sarod got the maximum distributed time allocation at the All India Radio under instrumental music category.[19]

This presentation is just an effort to identify the sarodiyas of Calcutta before the liberation of India. This was a crucial period in terms of classical music studies in Calcutta. The huge activities of present day's Kolkata sarodiyas were established in this particular period of time. It can easily be assumed that apart from the above-mentioned sarodiyas, there were so many other sarodiyas presented in Calcutta. But most of the names are lost with times though they have been immortalized through the next generations of Calcutta sarodiyas.

Bibliography

Baksi, Jayanta. "baranagar.wordpress.com." n.d. <https://baranagar.wordpress.com/tag/sarod-maestro/>.

Das Gupta, Amlan. *Music and Modernity*. Thema, 2007.

Khan, Alauddin. *Amar Katha*. Calcutta: Ananda Publishers Private Limited, 1980.

McNeil, Adrian. *Inventing the Sarod: a cultural history*. Calcutta: Seagull Books, 2004.

Miner, Allyn. *Sitar and Sarod in 18th and 19th Centuries*. First Indian Edition. Edited by Farley P. Richmond. Vol. VII. Calcutta: Motilal Banarsidass Publishers Privat Limited, 1997.

Mishra, Susheela. *Great Mastes of Hindustani Music*. New Delhi: Hem Publisher, 1981.

Timir Baran. Kolkata: West Bengal State Music Academy, 2005.

Notes:

[1] Wajid Ali Shah, the then Nawab and the renowned patron of art, culture and music, was imprisoned and then exiled by the Company to Calcutta.

[2] Na'matullah Khan moved to Calcutta from Awadh in 1857 with Nawab Wazid Ali Shah in exile. Na'matullah and his son Karamatullah established a lineage of rabab, surringar and sarod players.

[3] The diffusion of music culture to the metropolis was prompted by a series of political and cultural factors, among which the rise of a new class of patrons and resources from within colonial state is most important.

[4] There are contradictions about the period of both Karamatullah and Asadullah Khan. According to Allyn Miner, Karamatullah Khan was born in 1848 where Adrian McNeil stated the year as 1851. Allyn Miner wrote that Asadullah Khan died in 1917 but McNeil said it was in 1915.

[5] Asadullah Khan had learnt sitar and surbahar from Sajjad Mohammad, the son of Ghulam Mohammad, who was resident of Matiaburj, Calcutta.

[6] In 1912, Asadullah Khan recorded the ragas ManjhiKhamaj, Zila, Bhoopali, Bhairav, BrindavaniSarang and JanglaPilu.

[7] British business associates were unable to pronounce 'Basu' or 'Bose'. Their accent was 'Bhose' instead of 'Bose' and from that period of time, the entire family member started using 'Bhose', as a replacement of 'Bose'.

[8] The first 'All Bengal Music Conference' is quietly considered as the 'mother of all music conferences' and it offered most of the top musicians of the country. The conference was inaugurated by Rabindranath Tagore at the 'Senate Hall' of Calcutta University. Alauddin Khan performed in this conference also.

[9] Shri Ashok Krishna Ghosh was a disciple of Dharendra Nath Bose (sarodiya of Niyamatullah's gharana) and often specified by multiple versions of names like Ashok Kumar Ghosh and Ashok Ghosh.

[10] Ashok Krishna Ghosh also played Banjo on radio.

[11] Banikantha Mukhopadhyay was a disciple of Md. Ameer Khan of Shahjahanpur (sarodiya Ghulam Ali Khan's gharana) and Timir Baran was the first disciple of Ustad Alauddin Khan of Maihar. At the

same time the presence of these two sarodiyas from different 'gharanas' (schools of music) indicates the adequacy and verities of sarod playing practiced in Calcutta.

[12] It was referred as 'Yantra Sangeet Rajani' and held on 14th December 1929, 9th September 1930, and 10th June, 1930 etc.

[13] Rajendra Narayan Sengupta and Ashok Krishna Ghosh both performed on 10th June 1930.

[14] At that time the leading sitar player was Mushtaq Ali Khan and the sarengi player was Chote Khan (according to 'Betar Jagat'). Both of them were from Muslim Community.

[15] Mohan Mukhopadhyay was the sarodiya of Alauddin Khan's Gharana. He was a disciple of Sachindra Kumar Dutta. Sachindra Kumar Dutta was a disciple of Alauddin Khan.

[16] Despite his personal unwillingness to record, Hafiz Ali Khan did make many radio broadcasts over a few decades from Delhi, Calcutta and other radio centers across India.

[17] P. S. Mukherjee was music director of A.I.R. of that time. He was the teacher of the proclaimed sarodiya Sunil Mukhopadhyay.

[18] 'Yantri- Sangha' was the name of radio orchestra, conducted by TaraknathDey.

[19] Total number of sitar players based on the account of A.I.R. Calcutta in 1947 was twenty-five.

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

দ্য ডোভার লেন মিউজিক কনফারেন্স

MARCH 27, 2015 | ADMIN

বাণী সেন, সাধারণ সচিব, দ্য ডোভার লেন মিউজিক কনফারেন্স, কলকাতা

প্রফেসর নাগ এবং প্রফেসর বন্দ্যোপাধ্যায়, দুজনকেই আমার সংগঠনের পক্ষ থেকে ধন্যবাদ জানাচ্ছি আমাকে এখানে ডাকার জন্যে. সকলের কাছে অনুমতি নিয়ে আমি শুরু করছি. প্রথমে যখন আমি এখানে কিছু বলার জন্যে আমন্ত্রিত হই, তখন আমার মনে হয়েছিল “হংস মাঝে বক যথা”. আমি সঙ্গীত বিশেষজ্ঞ নই. বলা যেতে পারে সঙ্গীত আয়োজক কিন্তু অনেকে বলেন আমরা বোধহয় মিউজিক মাফিয়া- আমাদের হাতেই অনেকের ভবিষ্যত. এই কথাটা ঠিক নয়. যাইহোক আমি বিষয়ে আসছি কারণ সময় খুব অল্প. আমাদের সংগঠন ডোভার লেন মিউজিক কনফারেন্স. আমরা “দ্য ডোভার লেন মিউজিক কনফারেন্স” নাম রেজিস্টার্ড তাই “দ্য” কথা এসে যায়, শুধু ডোভার লেন আসে না. আমাদের শুরুটা ১৯৫২ সালে. আমি একটু গৌরচন্দ্রিকা করে নিচ্ছি আমাদের শুরুটা দিয়ে. আপনারা হয়ত জানেন ডোভার লেন বেশ পুরনো একটা পাড়া আর আমিও ডোভার লেনেরই বাসিন্দা. ওখানেই জন্ম আমার. ওই পুরনো পাড়ায় ৫২ সালে যাঁরা আমাদের অগ্রজ ছিলেন তাদের মধ্যে ছিল “কিছু করি পাড়ার জন্য”. এখন এসব হারিয়ে গেছে. এই মানসিকতা থেকেই দুর্গা পূজোর পরে ডোভার লেনের সূচনা. সেই সময়ে পাড়ার ছেলেরা এবং পাড়ারই বাসিন্দা অভিনেতা জহর গঙ্গুলী এবং তাঁর বন্ধু ছিলেন, হিন্দুস্থান পার্কে থাকতেন, পাহাড়ী সান্যাল মহাশয় এনারা সবাই মিলে ঠিক করলেন একদিন উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের অনুষ্ঠান হবে এবং দুদিন হালকা কিছু হবে. তার মধ্যে একটি নাটককে নিবার্চন করা হয় “নতুন ইহুদি”. আমি যতদূর জানি নাটকটি সম্ভবত ঋষিক ঘটকের লেখা এবং অভিনেত্রী ছিলেন সাবিত্রী চট্টোপাধ্যায়. নায়ক কে ছিলেন বলতে পারছি না এই মুহুর্তে. যাইহোক, এভাবে আমাদের শুরুটা হয়. ৫৬-৫৭ সালে গিয়ে এটাকে পূর্ণাঙ্গরূপে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের অনুষ্ঠান হিসেবে রূপ দেওয়া হয়. তার কারণ হচ্ছে এই ধরনের পাড়ার জলসা হয়েই চলেছে. হিন্দুস্থান পার্কে হচ্ছে, আমাদের আশেপাশের যে পাড়া...ডোভার লেনে হচ্ছে, একডালিয়াতে হচ্ছে. অতএব এমন কিছু করতে হবে যেটা অন্যদের সাথে মেলে না. একেবারেই একটা পাড়া পাড়া ব্যাপার থেকে আমাদের এই সংগঠনটা গড়ে উঠেছে এবং সেটা এখনো রয়েছে. এইভাবেই শুরু হয়. দিন যায় এবং আমরা আস্তে আস্তে অনেকটাই শিখে উঠি. ওখানে শ্রদ্ধেয় দাস মহাশয় ছিলেন. আমরা দাসদা বলে ডাকতাম. প্রভাত দাস. তিনিও সঙ্গীতের সাথে যুক্ত. অনেকেই তাঁর নাম জানেন. তিনিও ওই এলাকারই মানুষ. তিনি উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের সাথে ওতপ্রোতভাবে জড়িত ছিলেন যেটা আমাদের একটা সুবিধা ছিল. তিনি ছাড়াও আরো বেশ কয়েকজন ছিলেন যাঁরা বিভিন্ন ভাবে সাহায্য করতেন. আপনারা জানেন আলি আকবর খাঁ সাহেব আমাদের পড়শী. উনি আমাদের পাড়ার সেলুনেই চুল কাটতেন. আমরা ওখানেই ওনাকে ধরে প্রোগ্রামের ডেট দিয়ে দিতাম আর ওখানেই সব ঠিক হয়ে যেত. তখন এরকম একটা ব্যাপার ছিল. যাইহোক, আমাদের শুরু হয়েছিল ৩ নম্বর ডোভার লেনে এখন যেটা বিরাট একটা বাড়ি- মহাপ্রভু মিষ্টান্ন ভান্ডার বলে একটা বড় মিষ্টির দোকান আছে. ঐটা ছিল একটা মাঠ. আমি দেখেছি ওই মাঠটা. এই নয় যে শুনেছি. ওই মাঠটাতেই শুরু হয়. পরবর্তীকালে সিংহী মাঠ, যেটা সিংহীদের এবং ‘৮২ সালে নলিনী সরকার মঞ্চে হয়েছিল যেটা সেসময়ে বিধান রায়ের বাড়ি হিন্দুস্থান পার্কে. তারপর বিবেকানন্দ পার্ক এবং ৯১ সাল থেকে নজরুল মঞ্চে. তার কারণ সব জায়গা থেকেই আমাদের ঘাড়ধাক্কা দিয়েছে. সব জায়গাতেই বাড়ি হচ্ছে অথবা কোর্টের রায়. অতএব ঘাড়ধাক্কা খেতে খেতে আমরা লেকের পাড়ে চলে গেছি. তো যাইহোক, আমাদের এই সময়ের পরিচিতি হচ্ছে মোটামুটি ৭৮ সাল থেকে. মাঝখানে কিন্তু আমাদের ছেদ পরেছে. যাঁরা পুরনো মানুষ আছেন তাঁরা জানেন ডোভার লেন মিউজিক সয়েরী (Dover Lane Music Soiree) বলে একটা অর্গানাইজেশন তৈরী হয়েছিল. ডোভার লেন মিউজিক কনফারেন্স তখন বন্ধ. একই লোকেরা করছে কিন্তু ছোট ছোট তফাৎ. তারপর আবার ৭৮ থেকে শুরু হয়. রেজিস্টার্ড সোসাইটি হই ৮২-৮৩ সালে. এবং একটা statutory বডি হিসেবে আমরা কাজ করছি ৮২-৮৩ সাল থেকে. আমাদের অর্গানাইজেশনের যে স্ট্রাকচারাল জায়গাটা সেটা ৮২-৮৩ থেকে ফর্ম করে. তার আগে এটা সম্পূর্ণভাবে আবেগে চলত. এখন যেটা বক্তব্য সেটা হচ্ছে যে

আমরা কিভাবে চলি? আমাদের ব্যক্তিগত কিছু উত্সাহ-উদ্দীপনা আছে। গান-বাজনা শুনতে ভালোলাগে, ভালবাসি। এবং সেটা একটা প্রাথমিক শর্তও বটে। ডোভার লেন পাড়ার কোন ছেলেরা ডোভার লেন করবে সেটা আমাদেরও বেছে নিতে হয়। generationwise চলছে তো। আমরা আগে দেখে নি তারা দায়িত্ব পেলে কি করবে, অর্গানাইজেশনটাকে রক্ষা করতে পারবে কিনা। আমরা এইভাবেই চলার চেষ্টা করি। তার সাথে সাংগঠনিক দিক এখন যেটা দাঁড়িয়েছে..... বহু সমস্যা আমাদের আছে। অনেকে আমাদের খুব উপর উপর থেকে জানেন। সেমিনার বলে নয়, আমি খুব অকপটভাবে এটা বলি যে আমাদের বহু সমস্যার মধ্যে দিয়ে ডোভার লেনকে চালাতে হয়। আমাদের বৈভবটা অনেকে দেখেন কিন্তু আমাদের বৈভবের তলায় অনেক অন্ধকারও আছে। আমরা নামে বড়। একটা ছোট উদাহরণ দিচ্ছি। এবছর interestingly শুধুমাত্র ডোভার লেন শুনতে এক ভদ্রলোক এসেছেন হিরাট থেকে। আমি ব্রাজিল বলবনা, মেক্সিকো বলবনা। ঐসব তো সবাই নাম জানেন। আফগানিস্তানের হিরাট-যেখানে রোজ গুলি চলছে, রোজ কিছু না কিছু মৃত্যু হচ্ছে সেই হিরাট থেকে এসেছেন। এখন কথাটা হচ্ছে... এই যে ব্র্যান্ড, এই ব্র্যান্ডটা চালাতে কিন্তু আমাদের খুব কষ্ট। আমরা খুব একটা বিতর্কালী সংগঠন নই। আমাদের খুব কষ্টেই চলে। তার কারণটা হচ্ছে আমাদের কোনো প্ল্যানিং নেই। আর আমাদের একটা পাড়াগত জেদ আছে কারোর কাছে succumb করবনা। সেটা কিন্তু এখনো আমরা maintain করছি। আমরা চাইলে হয়ত বেশ কিছু টাকা-পয়সা পেয়ে যেতে পারি। কিন্তু আমরা statutory গ্রান্ট ছাড়া কোনো গ্রান্ট নিইনা। আমাদের statutory গ্রান্ট আছে কিছু। আমরা পাই। হয়ত আরো পেতে পারি কিন্তু করিনা কারণ আমরা কেউই সঙ্গীতের সাথে পেশাগতভাবে যুক্ত নই। আমাদের প্রত্যেকের অন্য কাজ আছে। আমরা আমাদের সময় বাঁচিয়ে এই কাজটা করি। এবং সারা বছর চেষ্টা করি আর্টিস্টদের সঙ্গে যোগাযোগ রাখার, আর্টিস্টদের গান শোনা, বাজনা শোনার, আর্টিস্টদের চয়ন করা। কাকে নেবো কাকে নেবোনা- এটা একটা ভয়ঙ্কর কাজ। আমাকে এগারো বছর ধরে প্রথম সারিতে থাকতে হচ্ছে। ভালো ছিলাম যখন সিট পয়েন্টার ছিলাম। এখন রীতিমত আতঙ্ক থাকে নভেম্বর মাস থেকে। কি করব? কাকে নেব? কি করতে পারি? এবং এই অঙ্ক করতে করতেই আমাদের বেশ কিছুদিন চলে যায়। অন্য যেকোনো সংগঠনের থেকে আমরা সবচেয়ে দেরিতে আর্টিস্ট সিলেকশন শেষ করি। এবছর ডিসেম্বর ২৪শে শেষ হয়েছে। আমি নাম বলবনা। একজন শিল্পীকে আমি বাদই দিয়ে দিয়েছিলাম তাঁর বায়নাঙ্কার জন্যে। আমি কথাগুলো ব্যবহার করছি-‘বায়নাঙ্কা’। পরে তিনি আবার গান করতে চেয়েছেন। ২৬শে ডিসেম্বর আমাদের প্রেস কনফারেন্স ছিল, ২৪শে রাতে আমি আর্টিস্ট লিস্ট ফাইনাল করি। আর খুব মজার ব্যাপার হলো যে অনেক শিল্পী ২২ থেকে ২৫- এই চারটে রাত খালি রাখেন। আগে ২০ থেকে হত। এখন আমাদের ক্ষমতা আরো কমেছে। অনেক শিল্পী আছে এই চারদিন কিন্তু অন্য প্রোগ্রাম নেননা। সেটা আমাদের একটা সুবিধে। এই সুবিধাটাকে ব্যবহার করেই আমরা একদম রেডি হয়ে যাই। কিন্তু আমাদের ডেট ফিঞ্চড। ২৬ তারিখে প্রেস কনফারেন্স হবে, ৬ তারিখে বিজ্ঞাপন বেরোবে, ৭ তারিখ থেকে টিকিট বিক্রি করব। এগুলো কিন্তু ডেট ফিঞ্চড। সব তৈরী হয়ে যায়। ওখানে আমাদের নড়চড় করা যাবে না। সব অঙ্ক আছে কারণ খুব অল্প সময়ের মধ্যে আমাদের কাজটা করতে হয়। এইভাবেই আমরা শিল্পী নির্বাচন করি। শিল্পী নির্বাচনের তো একটা ঠেলাঠেলি থাকেই, দড়ি টানাটানি থাকেই, স্পনসরদের কিছু বায়নাঙ্কা থাকে-আগে এসব ছিল না। এগুলো সামলাতে হয়। যারা পুরনো মানুষ আছেন তাঁরা জানেন। বিলায়েত খাঁ বেলা ১১টার সময় বাজনা শেষ করেছিলেন। যদুর মনে পড়ছে ৭৯ সালে। পন্ডিত রবিশংকর প্লেনের টিকিট ক্যানসেল করেছিলেন। এগুলো anecdote। এখন আর কেউ সেসব করেননা। সবার প্লেন ধরার তাড়া থাকে। তাই আমরা একেক রাতে নিজেদের ৫ জন শিল্পীর মধ্যে সীমাবদ্ধ করে নিয়েছি। আগে আরো বেশি থাকত তবে সেটা খুব ভালো হত বলে মনে হয়না। শ্রোতাদের কান এবং মন ভারাক্রান্ত হত। নাচ আমাদের অনুষ্ঠানের একটা অঙ্গ ছিল। এর জন্য এখনো আমাদের গঞ্জনা শুনতে হয়। যারা নাচের সংস্থা তাদের কাছ থেকে। নাচ কেন আমরা রাখিনা সেটা আপনাদেরও জানা প্রয়োজন। নাচে অনেক সময় যায় আমরা দেখতাম। নাচে পুরো স্টেজটা আমাদের পাল্টাতে হয়। আমরা প্রথমে রাখতাম নাচ। কিন্তু কোনো বড় শিল্পী বললেন “না, আমি প্রথমে নাচবনা”। এই চিত্রেশদাই কোনো কোনো দিন বলতেন “আমাকে প্রথমে দিওনা”। খুব বিপদ। স্টেজকে আবার ভেঙ্গে দাও, নাচের জায়গা কর। আবার নাচ হয়ে গেলে স্টেজ তৈরী কর। ততক্ষণে পরের শিল্পী এসে হয়ত বসে আছেন। যার জন্যে নাচটাকে ওখান থেকে আমরা তুলে নিয়েছি। আমরা খুব ছোট করে একটা ডান্স ফেস্টিভাল করি আপনারা জানেন কিনা জানিনা। সেপ্টেম্বর মাসে বিড়লা সভাঘরে করি। সেখানে মূলত কলকাতার শিল্পীদেরই আমরা ডাকি। খুব বড় করে করি না। আর আমাদের একটিভিটি যদি বলেন আমি খুব তাড়াতাড়ি প্রসঙ্গান্তরে যাচ্ছি। শুধুমাত্র জানুয়ারিতে একটা অনুষ্ঠান করে হাত ধুয়ে ফেললাম, আবার পরের বছর- তা কিন্তু না। আমাদের কিন্তু একটা একাডেমী আছে। একাডেমীটা এখন একটু দুর্বল। এপ্রিল মাসের পরে আমি মিটিং ডাকছি। কারণ ওই জানুয়ারির হ্যাপা সামলাতে আমাদের অনেকদিন যায়। একাডেমীতে আগে অনেকগুলো ক্লাস হত। এখন ভোকাল, কথক আর তবলার ক্লাস। তবলার ক্লাস এখন সাময়িকভাবে বন্ধ আছে। আমার ইচ্ছে আছে তবলার ক্লাসটা আবার নতুন করে শুরু করার। আর অন্য সকলের অনুমতি নিয়ে নতুন কি কি ক্লাস introduce করা যায়। আকাদেমির সাথে সাথে আমরা একটা অ্যানুয়াল talent search contest চালাই। আমাদের এই talent search contest এর কিন্তু যথেষ্ট নাম। talent search এর

মাধ্যমে কিন্তু অনেকে পাদপ্রদীপের আলোয় আসতে পেরেছে। তন্ময় (তন্ময় বোস) আমাদের ওখানে প্রথম talent search এ ফার্স্ট। এবং ওই তন্ময়ের পরিচিতি লাভ। কারণ তখন আমাদের পক্ষে অনেক সহজ ছিল বিবেকানন্দ পার্কের স্টেজে বাজানোর জন্য তুলে দেওয়া। কোনো বড় শিল্পীকে বলে দিলেই হত। কিন্তু সেই দিন তো নেই, এখন তো সেটিং দেখি। ধরতে পারি সবই। সবসময় দিইওনা। ভেঙেদি। কিন্তু সেটিং হয়েই যায়। আমরাও ভাবি যে কন্মের মধ্যে হয়ে গেল। তন্ময়ের স্ত্রীও আমাদের ওখানে স্ট্যান্ড করেছিল। রাজশ্রী ঘোষ, এখানে পড়াতেন- প্রথম বছরের ফার্স্ট। আমার যেটুকু মনে পড়ছে বলছি। অতএব আমরা একেবারে শুধু একটা ফাংশন-কেন্দ্রিক বা জলসা- কেন্দ্রিক নই। আমরা চেষ্টা করছি কিন্তু পাড়া পাড়া দিয়ে সবটা হয়না, এটাও আমরা বুঝতে পারছি। কারণ আমরা সবাই ভলান্টিয়ার করি। শুধুমাত্র ভলান্টিয়ার করে একটা সংগঠনকে দাঁড় করানো যায়না এবং vibrant রাখা যায় না। মাঝে মাঝেই ছেদ পরে। এগুলো আমি একজন অর্গানাইজার হিসাবে বলছি। অন্যদিকে brighter পার্ট হলো আমাদের অজস্র anecdote আছে। এখানে কিচলু সাহেব ডোভার লেনের ভিড়ের কথা বলছিলেন। সত্যিই তাই। ডোভার লেনে বুদ্ধাদিত্যবাবু যখন প্রথম বাজান, সেই সময় টিকিট না পেয়ে মানিকবাবু অর্থাৎ সত্যজিৎ রায় বাইরে বসে শুনেছিলেন। এই ধরনের নানা অজস্র anecdote আছে। আর্টিস্টদের সাথে আমাদের অজস্র স্মৃতি আছে। প্রতি বছরই সেই স্মৃতি বাড়ে। সেগুলো অন্য পার্ট। আমি সাংগঠনিক পার্টটা কিছুটা বলার চেষ্টা করলাম। আমাদের সম্পর্কে কিছু ভুল ধারণা থাকতে পারে। আমরা অনেক বৈভবশালী একটা সংগঠন নই। আমাদের দিন-আনা, দিন-খাওয়ার অবস্থা থাকে এবং আমাদের শিল্পীরা খুব ভয় পায় কারণ আমি খুব দরাদরি করি। প্রায় বাজারের মত। সেটা অনেকে জানেন। যাইহোক, আমরা কয়েক বছর ধরে চেষ্টা করছি কিছু সহযোগী সংগঠনের সাথে বন্ধুত্বপূর্ণভাবে কিছু গড়ে তোলা যায় কিনা। কারণ শিল্পীদের ক্ষেত্রে কিছু সমস্যা আমরা ফেস করছি। কথাগুলো আজকের আলোচনায় এসেছে, অল্প-অল্প, ছাড়া-ছাড়া ভাবে এসেছে। আমরা ভুক্তভুগী। আমরা যদি সংগঠনগুলোকে একজায়গায় করতে পারি, তাহলে পুরো ব্যাপারটাকে কিছুটা হয়ত ডাউন সাইজ করা যায়। কারণ এখন তো আর আগের মত নয়! আমাদের মেইন অর্গানাইজার ছিলেন রতুদা। রবিশংকরজি তাঁকে বলেছিলেন “আমাকে কত দেবে বলত?” “ভাবছি পঞ্চাশ হাজার দেব”, “তাহলে স্টেজে ওটা আমি তোমাকে দান করে দেব”。 সেইদিন তো আর নেই! এগুলো আমাদের অভিজ্ঞতা। সেইজন্য কিছু বন্ধুত্বপূর্ণ সংগঠনকে আমরাও পাশে চাইছি। সেইজন্য আমরা কিছুটা এগিয়েওছি। তবে মুশকিলটা হলো একই আর্টিস্ট যদি রিপিট হয়ে যায় সেটাও কিন্তু ঠিক না। কারণ ডিসেম্বর থেকে ফেব্রুয়ারী পর্যন্ত চারটে অর্গানাইজেশনের প্রোগ্রাম পরপর হয়। আমরা কয়েক বছর ধরে চেষ্টা করছি একটু এক্সপেরিমেন্ট করার, নানান ধরনের শিল্পীকে আনার। এবছর আমরা এনেছিলাম অল্পপূর্ণা দেবীর ছাত্র নিত্যানন্দ হিন্দীপুরিকে। আপনারা ভাবতে পারেন নিত্যানন্দজি কখনো ডোভার লেন বাজাননি এমনকি কলকাতার কোনো বড় অনুষ্ঠান করেননি! অল্পপূর্ণা দেবী এখন খুবই অসুস্থ। আমি ব্যক্তিগতভাবে জানি যে নিত্যানন্দজি এখনো অল্পপূর্ণা দেবীর দেখাশোনা করেন। সপ্তাহের চারটে দিন উনি ওখানেই থাকেন। এতবড় ত্যাগ! ওনার বাজনা যাঁরা শুনেছেন এবছর তাঁরা জানেন উনি গায়কী অঙ্গে বাজান। ওনার মধ্যে খুব একটা স্টাইল নেই, খুব একটা শো বিসনেসও নেই। যার জন্যে উনি অতটা পপুলারও নন। আমি ট্রেস করে দেখেছি কুমার গন্ধর্ভ কোনদিন গাননি। পাপস্মালন তো করা যাবে না! আমরা বসুন্ধরা কোমকলি- ওনার স্ত্রীকে রেখেছি। ওনার মেয়ে ভালো গাইছে, তাকেও রেখেছি। এইরকম আমরা খুঁজে খুঁজে বার করছি কারা গেয়েছেন আর কারা গাননি, কারা বাজিয়েছেন কারা বাজাননি। এই এক্সপেরিমেন্টগুলো কিন্তু আমরা করছি। খবর রাখতে হচ্ছে। একেবারে চর্চাহীনভাবে আমরা কিছু করিনা। এটা আমি দায়িত্ব নিয়ে বলছি। এই হলো আমাদের চলার ব্যাপার। ডোভার লেন কেন টিকে আছে তার কয়েকটা ছোট ছোট দিক আমি বলছি। আমরা এখন যারা আছি তারা সমবয়সী- পাশাপাশি বাড়ির। কতদিন ঝগড়া করে থাকব! তাই ডোভার লেনটা এখনো আছে। জানিনা কতদিন টিকিয়ে রাখতে পারব। তবে এই রিয়েল এস্টেটের যুগেও এখনো পাড়াগত সেন্ট্রিমেন্টটা খুব কাজ করে। সেটাও একটা গর্বের বিষয়। আমরা পাড়ার পুরনো ছেলেরা এখনো আছি তাই হয়ত ডোভার লেন এখনো টিকে আছে। তবে আগামী দিনে অর্গানাইজেশনের ভবিষ্যত নিয়ে আমরা খুবই চিন্তিত।

Verbatim by Ms. Troilee Dutta, Ph.D. Scholar, Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015 organized by the Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University under the UGC funded SAP-DRS Project. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রসারে দূরদর্শনের ভূমিকা

MARCH 27, 2015 | ADMIN

মালিনী মুখোপাধ্যায়, অ্যাসিস্ট্যান্ট ডিরেক্টর অফ প্রোগ্রামস, দূরদর্শন কেন্দ্র, কলকাতা

রাজা-মহারাজাদের পৃষ্ঠপোষকতা শেষ হয়ে যাওয়ার পর শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রবাহমানতা বজায় রাখা ও বিশিষ্ট শিল্পীদের উৎসাহ অব্যাহত রাখার জন্য নতুন পৃষ্ঠপোষন ব্যবস্থার প্রয়োজন হয়ে পড়েছিল। আকাশবাণী এ বিষয়ে প্রমুখ ভূমিকা পালন করেছিল। বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্রে দূরদর্শনও এ বিষয়ে বিশিষ্ট ভূমিকা পালন করেছে। আমি আমার বক্তব্যে মূলতঃ তিনটি বিষয়ে আলোকপাতের চেষ্টা করব। (১) দূরদর্শনের যা দেখানো হয় তার উৎস, (২) শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রসার ব্যবস্থার প্রতিকূলতা, এবং (৩) শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রসারে দূরদর্শনের ভূমিকা।

প্রমুখ শব্দাবলী: শাস্ত্রীয় সংগীত, দূরদর্শন, আকাশবাণী, প্রসার, প্রতিকূলতা, ভূমিকা

রাজা-মহারাজাদের পৃষ্ঠপোষকতা শেষ হয়ে যাওয়ার পরে আকাশবাণী একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা নিয়েছিল। তারও বেশ কিছুদিন পরে ১৯৫৯ সালে দূরদর্শনের সূচনা হয়েছিল। কিন্তু দূরদর্শনের সোর্স কি? তাঁরা তাদের শিল্পী পাবেন কোথায়? তাঁদের মূলত আকাশবাণীর ওপরেই নির্ভরশীল থাকতে হত এবং মূলত বড় শহরকেন্দ্রিক এর চর্চা লেগে থাকত। বড় শহরকেন্দ্রিক কারণ এই ধরনের চর্চা, এই ধরনের তালিম প্রধানত যেসমস্ত জায়গায় গুরুত্ব থাকেন তাঁদের কেন্দ্র করে একটা পরিমন্ডল তৈরী হলো। সেখানেই ছেলে-মেয়েরা শিখতে শুরু করলো এবং সেখানেই অবস্থিত যে আকাশবাণী কেন্দ্র তাদের একটা এপ্রভ লিস্ট বেরোলো যাঁরা আকাশবাণীর অডিশানের শিল্পী। এবং স্বাভাবিকভাবেই পরবর্তীকালে অর্থাৎ ১৯৫৯ সালের অনেক পরে বিভিন্ন জায়গায় যখন দূরদর্শন কেন্দ্র হতে শুরু করলো তখন তাদের শিল্পীর সোর্স হচ্ছে সেই সব জায়গায় অবস্থিত আকাশবাণী কেন্দ্র। তাঁরা সেখান থেকে তৈরী শিল্পীর একটা লিস্ট পেয়ে গেলেন এবং এইভাবে দূরদর্শনের শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রচার শুরু হলো। মূলত আকাশবাণী-কেন্দ্রিক ভাবেই শুরু হলো। কিন্তু ব্যাপারটা হচ্ছে যে দূরদর্শনকে শুধুমাত্র আকাশবাণীর ওপর নির্ভরশীল হলেই হবে না। এখানে কতগুলি ইউনিক প্রবলেম আছে। বিশেষ করে বর্তমান প্রজন্মের সাথে এবং পপুলিস্ট কালচারকে মাথায় রেখে। এখানে যে সমস্যাটা হলো তা নিয়ে একটা খুব কঠিন অবস্থায় আমরা দাড়িয়ে থাকতে শুরু করলাম। আকাশবাণী খুব সুন্দর, খুব গভীর ভাবে যে কাজটা করতে থাকলো দূরদর্শনের ক্ষেত্রে অনেককম বাধা দেখা দিল; বিশেষত মানসিক বাধা। অনেকে এরকম বলতে শুরু করলেন যে ক্লাসিকাল মিউজিক কি দূরদর্শনের জন্য ঠিক আছে? কারণ দূরদর্শন একটা ভিজুয়াল মিডিয়া। কিন্তু কতটা ভিজুয়ালাইজেশন দরকার আর কতটা দরকার নয়। আমরা কি চাইব না আমাদের প্রিয় শিল্পীকে ভিজুয়াল অবস্থায় দেখতে? সেই চাহিদা আমাদের মধ্যে আছে। সুতরাং, এখানকার যে অবস্থা, ভিজুয়ালাইজড করলেই যে তা ভিজুয়াল মিডিয়ার পক্ষে ভালো হয়ে গেল এবং আজকালকার কম্পিটিটিভ মার্কেটে সেটা উঠবে— তাই যদি হত তাহলে একটা আধ ঘন্টার ক্লাসিকাল প্রোগ্রাম কিভাবে ভিজুয়ালাইজড করা যায়? এবং কতটা ভিজুয়ালাইজড করলে সেটা বেথাপ্লা লাগবে না এবং সিরিয়াস দর্শক, শ্রোতা এবং ক্লাসিকাল মিউজিকের রসিক মানুষ তাঁরা ডিসট্রাকটেড হবেন না। এবং আমরাও চাইনা তাঁরা চোখ বন্ধ করে দেখুন কারণ তারা দূরদর্শন দেখছেন। এই ব্যাপারটায় কিন্তু একটা বিতর্ক রয়েছে। অপরদিকে দূরদর্শন কে অনেক ধরনের অনুষ্ঠান করতে হয় তাই শুধুমাত্র সঙ্গীত বিষয়ক যে অনুষ্ঠান হয় তার সময়সীমা আকাশবাণীর তুলনায় অনেক কম। এবং তার মধ্যেও আবার লঘু-সংগীতের এতরকমের বৈচিত্র, ফোক-সঙ্গীতের এতরকমের বৈচিত্র এবং নৃত্য, নৃত্যেরও আবার নিজস্ব বিভাগ আছে। সুতরাং আজকালকার কম্পিটিটিভ মার্কেটে প্রাইম টাইম স্লট ক্লাসিকাল মিউজিকের জন্য দেওয়াটা একটা বাধা হয়ে যাচ্ছে। বর্তমানে অনেক সকালে ক্লাসিকাল মিউজিকের একটা স্লট আছে আবার অনেক রাতে একটা আছে। এবং অনেক সময় ও.বি. রেকর্ডিং সকাল

৭টা থেকে ৮টা অবধি জোরজার করে রাখা আছে কিন্তু তাও কতদিন রাখা যাবে সে ব্যাপারে সন্দেহ আছে। যদিও জন্মলগ্ন থেকেই সম্পর্কিত, তবুও আকাশবাণী দূরদর্শনের প্রতিযোগী নয়। দূরদর্শনের প্রতিযোগী হলো আকাশ বাংলা, Z-বাংলার মত বেসরকারী চ্যানেল সমূহ যাদের কোনো সোশ্যাল কমিটমেন্ট নেই এবং যাদের অনুষ্ঠানের কম্পজিসন মূলত বিনোদন মূলক। দূরদর্শনের ক্ষেত্রে যদি শুধু পাবলিক সার্ভিস ব্রডকাস্টিং বলেন তাহলে আমাদের health program দিতে হচ্ছে, আইন-আদালত দিতে হচ্ছে, কৃষি-দর্শন দিতে হচ্ছে, নানারকম শিক্ষা মূলক অনুষ্ঠান দিতে হচ্ছে শিশুদের জন্য, কেরিয়ার গাইডেন্স প্রোগ্রাম দিতে হচ্ছে। তার মধ্যে সংগীতের যে স্থান আছে, ক্লাসিকাল মিউজিক তার অন্তর্ভুক্ত এবং খুবই ক্ষুদ্র জায়গা নিয়ে আছে যা একেবারেই যথেষ্ট নয়। আঞ্চলিক ক্ষেত্রে আমরা যা পাচ্ছি না, ডিডি ভারতীর মাধ্যমে আমরা পাচ্ছি। ডিডি ভারতী ২০০২ সালে কার্যকরী হয়েছে এবং এটা মূলতঃ “a channel dedicated to art and culture”. এর ফলে আমরা সমস্ত জায়গা থেকে বাছাই করা ভালো ভালো গান-বাজনার যে রেকর্ডিং তা ডিডি ভারতীর মাধ্যমে দেখতে ও শুনতে পাচ্ছি। বর্তমানে গুরুত্বপূর্ণ কনফারেন্সগুলোর রেকর্ডিং সর্বপ্রথম ডিডি ভারতী চ্যানেলে সম্প্রচারিত হচ্ছে এবং পরে ডিডি বাংলায় সম্প্রচারিত হচ্ছে। আর একটি অসুবিধা দেখা দিচ্ছে রাগ-সঙ্গীত সম্প্রচার এর ক্ষেত্রে তা হলো সময় ভিত্তিক রাগের সম্প্রচারণ। সকাল, দুপুর এবং রাত্রিকালীন রাগগুলিকে অনেকসময়ই সঠিক সময়ে পরিবেশন করা সম্ভব হয় না। এছাড়াও খুব গুরুত্বপূর্ণ হলো যে দূরদর্শনকে টিপি কাল রেভিনিউ জেনারেটিং মডেলের বাইরে ভাবা দরকার। আমরা যদি ভাবি কোনো একটা স্লট থেকে কতটা ফ্রি কমার্শিয়াল টাইম পাওয়া যেত এবং কতটা বিজনেস করা যেত তা হলে চলবে না। আমাদের ভেবে নিতে হবে কিছু mass slot, একেবারেই পাবলিক সার্ভিস ব্রডকাস্টিং এবং এর সাথে preservation of culture and heritage. এর মধ্যে যে main motto আছে সেটাকে ভেবেই আমাদের রেভিনিউ জেনারেটিং মডেলের বাইরে আসতে হবে এবং সর্বোচ্চ লেভেলে অনুমোদিত করাতে হবে। এত সব অসুবিধা সত্ত্বেও যে যে জিনিসগুলো আমরা করতে পারি যেমন কিছু কিছু সরকারী এজেন্সী আছে যেমন ইন্টার্ন জোনাল কালচারাল সেন্টার, রবীন্দ্র ভারতীর মত ইউনিভার্সিটি, বিশ্বভারতী... এঁদের সাথে jointly যদি আমরা কাজ করি তাহলে logistic support এর পাশাপাশি expertises এর যে একটা অভাব থাকে সব বিষয়ে সেটা কিছুটা পূরণ হয়। ডোভার লেন মিউজিক কনফারেন্স, রামকৃষ্ণ মিশন গোলপার্ক, উত্তরপাড়া সঙ্গীতচক্র প্রভৃতি বিখ্যাত কনফারেন্স গুলির সাথে দূরদর্শন একযোগে কাজ করছে। এছাড়া দূরদর্শনের নাদ-ভেদ বলে প্রজেক্ট যেটি শুধুমাত্র শাস্ত্রীয় সঙ্গীত ভিত্তিক রিয়ালিটি শো, সেটি যথেষ্ট সফল হয়েছে। তবে দূরদর্শনের সবথেকে বড় সম্পদ তার আর্কাইভ। ২০০২ এর আগে আর কোনো channel ছিল না। তার আগের সমস্ত রেকর্ডিংগুলোকে আমরা চেপ্টা করছি মার্কেটিং ডিভিশন এর মাধ্যমে সম্প্রচারিত করার। এবছর কলকাতা বইমেলায় একটি ছোট স্টলের মাধ্যমে অস্বাভাবিক ভালো রেসপন্স পাওয়া গেছে এবং আমাদের মার্কেটিং ডিভিশনের সিডি আর্কাইভস এর অসংখ্য বিক্রি হয়েছে। প্রচুর অসুবিধা এবং প্রতিকূলতাসত্ত্বেও দূরদর্শন চেপ্টা করে যাচ্ছে যাতে একটি নিজস্বতা থাকে। কারণ দূরদর্শনের একটা দায়বদ্ধতা আছে যেটা প্রাইভেট চ্যানেলের নেই। কিন্তু যখন তুলনা করা হয় তাদের সাথেই তুলনা করে হয়, যদিও দুটির মাপকাঠি একেবারেই আলাদা। তবুও আমরা লড়ে যাচ্ছি সকলের আশীর্বাদপ্রার্থী হয়ে।

Verbatim by Troilee Dutta, Ph.D. Scholar, Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University.

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015 organized by the Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University under the UGC funded SAP-DRS Project. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

AN OVERVIEW OF THE CHANGING SELECTION, PRODUCTION AND DISTRIBUTION SYSTEMS OF ALL INDIA RADIO: WORKING WITH INDIAN CLASSICAL MUSIC

MARCH 27, 2015 | ADMIN

Debasish Mukherjee, Assistant Director of Programs, All India Radio

All India Radio played a very important role in dissemination of Indian Classical Music amongst the listening public. The AIR presented Indian Classical Music through different sets of programs with different coverage areas, e.g. the local broadcasts and nation-wide broadcasts. It has changed its selection policies through changing the policies of auditioning system. It introduced grading system of musicians. It has also changed its production and archiving system. AIR reviews its policies time to time. AIR also faced challenges to appropriately address the changing demands of time. This presentation will discuss the role and management policies of All India Radio that are directly connected to Indian Classical Music.

Key words: All India Radio, audition, policy, Indian Classical Music, broadcast, coverage, grading

Broadcasting started in India about 90 years ago. All India Radio, Kolkata came on air on 26th August, 1927. The motto of All India Radio is basically to inform, to educate and to entertain. So far the entertainment in All India Radio is concerned; it goes without saying that music has always taken the major share of it. Today, unfortunately, it is almost impossible to say that which music programme was first broadcast from All India Radio, but without any hesitation we can come to the conclusion that, those days, classical music took the pioneering role of entertainment along with the light music. Now it is a well known fact that after the *Rajas* and *Maharajas*, All India Radio took the responsibilities of promoting and propagating Indian Classical Music.

From the very first day of broadcast of music programme, the then officers of All India Radio must have felt the need of grading artistes and accordingly their fees were fixed. But from when the grading system started and who graded the artistes is not known. In fact, in recent past also, All India Radio did not have consolidated Music Audition Rules. We can presume that as per the demands of the time and from time to time to solve problems to hold music audition many rules and orders were

issued and circulated. The first consolidated Music Audition Rules were issued by the Directorate General, All India Radio in 1988. And perhaps, it is known by all that very recently i.e. from January, 2015 the new revised Music Audition Rules in All India Radio have come into effect.

Now let us go back to the days of *Raja-Maharajas*. How many artistes were there in their states? With the introduction of All India Radio and its Music Audition system, along with all famous, comparatively less famous or absolutely new artistes, got an avenue or platform to present their music. As the number of the artistes in All India Radio is increasing day by day, it has become really an uphill task for All India Radio to manage these huge numbers of artistes, though scouting of new talents is one of the prime duties of AIR. But if we look at the list of artistes of All India Radio, Kolkata, we have approximately 6000 artistes and it is a tedious process to maintain the frequencies of bookings of these artistes. Moreover the infrastructure of recording of the music production remains the same as it used to be 30 years back. Also one has to remember that the time of broadcast of music programmes did not compatibly increase with the increased number of artistes.

Let us now discuss one more obstacle in production of music programme. Once a music artiste is graded by All India Radio, he or she will continue as an artiste even if his/her performance quality deteriorates because of health or other factors. Obviously there are some exceptional cases where very famous artistes, after reaching a certain age have requested All India Radio not to schedule their programme any more. Weeding out an artiste due to his/her poor performance quality is a very long process and at times a very painful decision to be taken by us considering his/her long association with the organization. Therefore All India Radio sometimes is compelled to compromise with the standard of music programmes. Some of our audiences can remember that in January, 2015, in collaboration with Rabindra Bharati University, All India Radio, Kolkata organized a three day long Bengali Folk Music Festival. In this festival artistes from remote corners of Bengal were invited. Listeners were surprised to listen to the different varieties of Folk Form of Bengal. Due to lack of proper patronage, some of the folk forms are becoming obsolete. Now please tell us how many electronic media except All India Radio, is coming forward to keep these art forms alive. So is the case of *Dhrupad-Dhamar, Veena, Pakhwaj, Sarengi, Violin, Jaltarang* etc. If we consider the golden tradition of Bangla Kirtan, Puratani, Bengali Tappa etc, we will be surprised. Today hardly any artiste can be found for these disciplines. And thus for All India Radio, if we receive any application for audition in these categories, it would be next to impossible to have outside experts to hold the audition.

Last but not the least, a problem being faced by All India Radio to produce Music Programmes is the shortage of subject knowing programme officers at different stations. You might be aware that no fresh recruitment took place in the cadre of programme officer since 1991 and as a result there are many stations which do not have music knowing programme officers. But I would like to conclude with the hope that very recently we had started the process of recruiting new programme officers and with introduction of the new members in the family of All India Radio, things will certainly improve and we will see enhancement in the quality of our music production.

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015 organized by the Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University under the UGC funded SAP-DRS Project. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

পাথুরেঘাটার ঠাকুরবাড়ির শাস্ত্রীয় সংগীত চর্চা

MARCH 27, 2015 | ADMIN

ড. চন্দ্রানী দাস, অ্যাসিস্ট্যান্ট প্রফেসর, কন্ঠসঙ্গীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়

আমার আলোচ্য বিষয় হল, “পাথুরেঘাটার ঠাকুরবাড়ির শাস্ত্রীয়-সংগীত চর্চা”। কলকাতায় শাস্ত্রীয়-সংগীতের নব-জাগৃতিতে অভিজাত পরিবারগুলির মধ্যে পাথুরেঘাটার ঠাকুর পরিবারের এক ঐতিহাসিক ভূমিকা রয়েছে। শাস্ত্রীয়-সংগীতের পুনরুদ্ধার এবং বহুমুখী কর্মধারার প্রচলনে এই পরিবারের অবদান বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। পাথুরেঘাটার প্রধান পুরুষ ছিলেন দর্পনারায়ণ ঠাকুর(১৭৩১-৯৩ খ্রিঃ)। তিনি ছিলেন অষ্টাদশ শতাব্দীর নগর কলকাতার নব্য ধনী বাবুদের মধ্যে বিশেষ একজন। তাঁর দ্বিতীয় পুত্র গোপীমোহন ঠাকুরের (১৭৬০-১৮১৮ খ্রিঃ) সময়কাল থেকেই পাথুরেঘাটার ঠাকুর পরিবারে সংগীত চর্চার সূত্রপাত হয়। গোপীমোহন ঠাকুর ছিলেন উচ্চশিক্ষিত এবং সংগীতের পরম পৃষ্ঠপোষক। গোপীমোহন ঠাকুর পাথুরিয়াঘাটা বাসভবনে একটি সংগীত-সভাস্থাপন করেছিলেন এবং প্রতিদিন সংগীত আসরের আয়োজন করে সংগীত চর্চার একটি পরিবেশ গড়ে তোলেন। গোপীমোহনের কিন্তু সঙ্গীত-সভায় যেসব সংগীতগুণী নিযুক্ত ছিলেন তাঁরা হলেন – মৃদাঙ্গাচার্য লাল কবলকিষণ, গায়ক সজ্জুখাঁ, সংগীতচার্য কালী মিত্র, অঙ্কগায়ক লক্ষীকান্ত বিশ্বাস প্রভৃতি^(১)।

দর্পনারায়ণের পঞ্চম পুত্র হরকুমার ঠাকুর (১৭৯৬-১৮৫৬ খ্রিঃ) ছিলেন সংগীতের বিশেষ পৃষ্ঠপোষক। হরকুমার ঠাকুরের জ্যেষ্ঠপুত্র যতীন্দ্রমোহন ঠাকুরের (১৮৩১-১৯০৮ খ্রিঃ) সময় থেকেই পাথুরেঘাটার ঠাকুর পরিবারে স্থায়ীভাবে সংগীতের চর্চা শুরু হয়। সংস্কৃতিমনা যতীন্দ্রমোহনের বিভিন্ন কর্মধারার প্রচলনে পরিবারের সংগীতচর্চা সমৃদ্ধ হতে থাকে। জানা যায়, “তাঁরই চেষ্টায় ও উত্সাহে এদেশে থিয়েটার এবং ঐকতানবাদনের সূত্রপাত হয়। ১৮৬৫ খ্রিঃ পাথুরিয়াঘাটায় ‘বঙ্গনাট্যালয়’ স্থাপন করেন। এর আগেও তাঁদের বাড়িতে একটি রঙ্গমঞ্চ ছিল। সংগীতমনা যতীন্দ্রমোহনের যত্নে ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী দ্বারা ঐকতানবাদন প্রণালী এদেশে প্রথম সৃষ্ট হয় ১৮৫৮ খ্রিস্টাব্দে। তিনি ইংরেজী, সংস্কৃত ও বাংলায় বহু প্রবন্ধ ও সংগীত রচনা করেছেন।”^(২)

হরকুমার ঠাকুরের অপর পুত্র শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর (১৮৪০-১৯১৪ খ্রিঃ) ছিলেন এই পরিবারের শ্রেষ্ঠ সন্তান। তিনি ছিলেন সংগীতের শ্রেষ্ঠ গুণগ্রাহী। তাঁর একান্ত উত্সাহ ও প্রচেষ্টায় ভারতীয় সংগীতের বিপুল প্রসার ঘটে। এমনকি সংগীতের গবেষণামূলক ঐপপতিক বিষয়েও আন্তর্জাতিক খ্যাতিসম্পন্ন সংগীত ব্যক্তিত্ব হয়ে তিনি অনেক মূল্যবান অবদান রেখে গেছেন। তাঁকে ভারতীয় সংগীতক্ষেত্রে নবজাগরণ পর্বের ‘যুগপুরুষ’ বলে মনে করা হয়। শৌরীন্দ্রমোহনের পৃষ্ঠপোষকতায় সংগীত আসরে যেসব সংগীতগুণীজনের আগমন ঘটেছে তাঁদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হলেন, বারানসীর ধ্রুপদী জোয়ালা প্রসাদ ও কামতাপ্রসাদ, ধ্রুপদী মুরাদ আলী, বেতিয়া ঘরানার ভাতৃদ্বয় শিবনারায়ণ মিশ্র ও গুরুপ্রসাদ মিশ্র, আলী বক্স, তানসেনের পুত্রবংশীয় মহাশয়ী রবাবী বাসত খাঁ, লক্ষ্মীর প্রসিদ্ধ খেয়াল-গায়ক, আহম্মদ খাঁ, লক্ষ্মীপ্রসাদ মিশ্র এবং সাজ্জাদ মহম্মদ, আসাদুল্লা খাঁ (সরোদ) ও ব্যাঙ্গোবাদক স্বনামধন্য কৌকভ খাঁ প্রভৃতি। এঁরা ছাড়াও বাঙ্গালীদের মধ্যে গোপালচন্দ্র চক্রবর্তী এবং ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, ধ্রুপদী যদুভট্ট, মৃদঙ্গী কেশবচন্দ্র মিত্র, সেতার ও সুরবাহার- বাদক কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি।^(৩) পাথুরেঘাটার ঠাকুর পরিবারের প্রখ্যাত সংগীতজ্ঞ ছিলেন শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর। সারাজীবন তিনি সংগীত সাধনা করে গাছেন এবং সংগীতের উন্নতিকল্পে বিভিন্ন কর্মপ্রচেষ্টা চালিয়েছিলেন এবং সফলও হয়েছিলেন। তিনি কলেজে অধ্যয়নকালেই প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য সংগীত শিক্ষা গ্রহণ করেন। তিনি কন্ঠ সংগীত ছাড়া যন্ত্র সংগীতের শিক্ষা গ্রহণও করেছিলেন। তাঁর সংগীত শিক্ষকগণ হলেন – সংগীতচার্য ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, বারানসীর প্রসিদ্ধ বীণাবাদক লক্ষ্মীপ্রসাদ মিশ্র এবং সেতারেও সুরবাহার বাদক সাজ্জাদ মহম্মদ।

স্যার শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের সংগীতজীবনের বিশেষ বিশেষ অবদানগুলি হল :-

১) বাংলা ও ইংরেজী ভাষায় সংগীতের ইতিহাস ও অন্যান্য সাঙ্গীতিক বিষয়ে মূল্যবান গ্রন্থ রচনা এবং একাধিক বিষয়ে প্রথম পুস্তক প্রণয়ন।

২) নির্দিষ্ট পরিকল্পনা অনুসারে এবং পদ্ধতিগত সংগীত শিক্ষাদানের জন্য প্রথম বিদ্যালয় স্থাপন।

৩) প্রাচীন সঙ্গীত-শাস্ত্রাদির পুনরুদ্ধার এবং মুদ্রণ ও প্রকাশের ব্যবস্থা।

৪) ইংরেজিতে ভারতীয় সঙ্গীত বিষয়ক পুস্তক রচনার দ্বারা পাশ্চাত্য জগতে ভারতীয় সংগীতবিদ্যার প্রচার ও তার মর্যাদা প্রতিষ্ঠা।

৫) ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী রচিত ও প্রবর্তিত প্রথম স্বরলিপির পদ্ধতির প্রচলনে সহযোগিতা এবং স্বয়ং বহুল পরিমাণে স্বরলিপি রচনা ও গ্রন্থাকারে প্রকাশন।

৬) সর্বভারতীয় নেতৃস্থানীয় নিয়মিত আনুকূল্য, তাঁদের সহযোগে সঙ্গীত সম্মেলন অনুষ্ঠান এবং উচ্চ মানের সঙ্গীত প্রচলন ব্যবস্থা।

৭) ভারতীয় বাদ্য যন্ত্রাদির সংগ্রহশালা স্থাপন। দক্ষ শিল্পীদের দ্বারা বিভিন্ন রাগ-রূপের চিত্রাবলী অঙ্কন ও প্রদর্শনের ব্যবস্থা। প্রতিভাবান শিক্ষার্থীদের উপযুক্ত গুরুর নিকটে সঙ্গীত শিক্ষার সুব্যবস্থা ইত্যাদি।

শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর ভারতীয় সংগীতের প্রচারকার্যে বিভিন্ন বিষয়ে পথিকৃত হিসাবে অবদান রেখে গেছেন। যেমন, সংগীতে ভারতবাসীদের মধ্যে তিনিই প্রথম অক্সফোর্ড বিশ্ববিদ্যালয় থেকে ১৮৯৬ খ্রিঃ 'ডক্টর অফ মিউজিক' এই সম্মানজনক উপাধি পেয়েছেন, প্রকাশ্য সংগীত সভায় তিনিই প্রথম সংগীত আলোচনায় অংশগ্রহণ করেন, ১৮৮৪ খ্রি বাঙ্গালীদের মধ্যে তিনিই সর্বপ্রথম 'Knight Bachelor of the United Kingdom' উপাধি পেয়েছিলেন ইত্যাদি।

উনবিংশ শতাব্দী থেকে মহারাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর স্যার শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের যৌথ প্রচেষ্টায় নব নব সাঙ্গীতিক কর্মধারায় পাথুরেঘাটার ঠাকুরবাড়ি শাস্ত্রীয় সংগীত চর্চার এক পীঠস্থানে পরিণত হয়। তাঁদের একান্ত উদ্যোগে কলকাতায় ১৮৬৭ সালে এক বিরাট সংগীত সম্মেলন অনুষ্ঠিত হয়। এই পরিবারের বিচিত্র ধারার সাঙ্গীতিক প্রচেষ্টায় প্রধান সহযোগী ছিলেন ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী(১৮১৩-১৮৯৩)। তিনি বহুমুখী প্রতিভার অধিকারী ছিলেন। তিনি বিষ্ণুপুর ঘরানার প্রবর্তক আচার্য রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের কাছে ধ্রুপদ গান শিখে কলকাতার পাথুরেঘাটার সভাগায়ক হিসাবে নিযুক্ত হন এবং সারাজীবন সেখানে থেকে শিক্ষাদান করে গেছেন। পাথুরিঘাটার দরবারে থাকাকালীন তিনি বারানসীর বিখ্যাত বীণকার লক্ষ্মীপ্রাসাদ মিশ্রের কাছে ধ্রুপদ এবং যন্ত্রসংগীতের তালিম নিয়েছিলেন। ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর দ্বারাই পাথুরেঘাটার দরবারে বিষ্ণুপুরী ধ্রুপদ গানের চর্চার প্রচলন হয়। তবে তার পূর্বে ১৮২৩-২৪ খ্রিঃ। কলকাতায় প্রথম বিষ্ণুপুরী ধ্রুপদ গানের চর্চা শুরু হয়েছিল রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের তৃতীয় পুত্র রামকেশব ভট্টাচার্যের দ্বারা। বিশেষভাবে উল্লেখ্য যে, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর সংগীত শিক্ষাদানে পাথুরিয়াঘাটায় এক বিরাট শিষ্যমন্ডল গঠিত হয় এবং দরবারে বিষ্ণুপুরী ধ্রুপদ গান এবং যন্ত্রসংগীতের চর্চার বৃদ্ধি ঘটে। পাথুরেঘাটার দরবারে থাকার সুবাদে বিভিন্ন সংগীতানুষ্ঠানের মধ্যদিয়ে ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী কলকাতার সংগীত সমাজে বিশেষভাবে পরিচিত হয়ে ওঠেন। তাঁর শিষ্য কালিপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়ের (১৮৪২-১৯০০) দ্বারা পাথুরেঘাটায় যন্ত্রসংগীতের বিশেষত সেতার সুরবাহার যন্ত্রসংগীতের একটিধারা প্রবাহমান ছিল। তাছাড়া ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর অন্যতম প্রতিভাধর শিষ্য শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের তত্ত্বাবধানে তিনি সঙ্গীতের বিভিন্ন বিষয়ে চিরস্মরণীয় অবদান রেখে গেছেন। যেমন, ভারতবর্ষে ঐকতান বাদনের প্রবর্তন, প্রথম স্বরলিপি (দল্ভমাত্রিক) প্রণালীর প্রণয়ন, সংগীত বিষয়ক গ্রন্থ রচনা, শৌরীন্দ্রমোহন কর্তৃক প্রবর্তিত সংগীত বিদ্যালয়ে অধ্যক্ষতা ইত্যাদি।

পাথুরেঘাটার ঠাকুর পরিবারের সংগীতসভায় হিন্দুস্থানী ধ্রুপদ গানের চর্চার প্রচলন করেন তৎকালীন বিখ্যাত ধ্রুপদ সঙ্গীতগুণী যদুভট্ট (১৮৪০ - ১৮৮৩)। তিনি সাধারণত খান্ডার বাণীতে ধ্রুপদ গাইতেন। তিনি গমকপ্রধান হিন্দুস্থানী ধ্রুপদ গান পরিবেশন করতেন। তাঁর সঙ্গে পাথোয়াজ সঙ্গত করতেন তৎকালীন বিখ্যাত পাথোয়াজ বাদক কেশবচন্দ্র মিত্র। এই দরবারের হিন্দুস্থানী খেয়াল গানের চর্চার প্রচলন করেছিলেন গোপালচন্দ্র চক্রবর্তী (১৮৩২-১৯০৩) নামক বিখ্যাত একজন খেয়াল গায়ক। তিনি ছিলেন সৃজনশীল সংগীতশিল্পী। উনিশ শতকের বাঙালি খেয়াল গায়কদের মধ্যে তাঁকে আদি পুরুষ বলা যায়। তিনি মহারাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুরের প্রধান সভাগায়ক ছিলেন। গোপালচন্দ্র চক্রবর্তী বারানসীর শতাব্দী ধ্রুপদগুণী গোপাল প্রসাদ মিশ্রের কাছে দীর্ঘকাল ধ্রুপদ গান শিখেছিলেন এবং গোয়ালিয়রের স্বনামধন্য গায়ক হদুখাঁ, হসসুখাঁর কাছে খেয়ালগান শিখেছিলেন। পরবর্তীকালে তাঁর প্রতিভাগুণে খেয়াল গান পরিবেশনে তিনি একটি স্বতন্ত্র শৈলী গড়ে তুলেছিলেন। এই শৈলীর বৈশিষ্ট্য ছিল খেয়াল গানের মধ্যে বিচিত্র রকমের তেলেনার প্রয়োগ। বলা যায়, গোপালচন্দ্র চক্রবর্তীর দ্বারা পাথুরেঘাটার দরবারে গোয়ালিয়র ঘরানার খেয়াল গানের চর্চার প্রসার হয়।

এই বিখ্যাত পরিবারের সংগীতসভায় তৎকালীন আরো অনেক সংগীতগুণীগণ বিভিন্ন সময়ে সংগীত পরিবেশন করে গেছেন। ফলে দেখা যায় কলকাতায় শাস্ত্রীয় সংগীতচর্চার সমৃদ্ধতায় এবং প্রসারতায় পাথুরেঘাটার ঠাকুরবাড়ি এক ঐতিহাসিক ভূমিকা পালন করে গেছে। ভারতীয় সংগীতচর্চার ইতিহাসে এই পাথুরেঘাটার ঠাকুরবাড়ি চিরস্মরণীয় হয়ে থাকবে।

সূত্রনির্দেশ

- ১। দিলীপকুমার মুখোপাধ্যায়, বাঙ্গালীর রাগসংগীত চর্চা। (কলকাতা, ফার্মা কে. এল.এম.প্রা.লি., ১৯৭৬), ৫৫
- ২। সুবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত, সম্পাদক, সংসদ বাঙালি চরিত্তভিধান, (১ম খন্ড)। (কলকাতা, শিশু সাহিত্য সংসদ, ২০০২), ৪৩৩
- ৩। দিলীপকুমার মুখোপাধ্যায়, বাঙ্গালীর রাগসংগীত চর্চা। (কলকাতা, ফার্মা কে. এল.এম.প্রা.লি., ১৯৭৬) ৩৩৮
- ৪। তদেব, ৩৩৬

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জী

- মুখোপাধ্যায় দিলীপকুমার, বাঙ্গালীর রাগসঙ্গীত চর্চা। (কলকাতা, ফার্মা কে. এল.এম.প্রা.লি., ১৯৭৬)
- সেনগুপ্ত সুবোধচন্দ্র, সম্পাদক, সংসদ বাঙালি চরিত্তভিধান, (১ম খন্ড)। (কলকাতা, শিশু সাহিত্য সংসদ, ২০০২)
- মুখোপাধ্যায় দিলীপকুমার, ভারতীয় সংগীতে ঘরানার ইতিহাস। কলকাতা: এ. মুখার্জী আন্ড কোং, প্রা লি. ১৩৮৪ব।
- গোস্বামী ড.উত্পলা, কলকাতা সংগীতচর্চা। কলকাতা পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ১৯৯১
- মুখোপাধ্যায় কুমার প্রসাদ, কুদরত রঙ্গিবিরঙ্গী। কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৪০১ব
- দাস ড. চন্দ্রানী, কলকাতা বাবু সমাজের গান। কলকাতা: দে পাবলিকেশনস, ২০১১
- মুখোপাধ্যায়, দিলীপকুমার, সঙ্গীতের আসরে। কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ ১৩৭২ব.

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015 organized by the Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University under the UGC funded SAP-DRS Project. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

পুরানো কলকাতায় অভিজাত পরিবার ও বিভিন্ন ব্যক্তিত্বের শাস্ত্রীয়-সঙ্গীত চর্চায় যোগদান

MARCH 26, 2015 | ADMIN

গৌতম নাগ, অধ্যাপক ও বিভাগীয় প্রধান, যন্ত্রসঙ্গীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়

কলকাতায় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতচর্চার সূত্রপাত প্রাথমিকভাবে নবাব ওয়াজিদ আলী শাহের সময়কাল বলে মনে করা হলেও কলকাতাস্থিত বেশ কয়েকটি অভিজাত এবং বনেদী পরিবার এবং সংগীতানুরাগী ব্যক্তিবর্গ সঙ্গীত সংস্কৃতি গঠনের ক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য ভূমিকা নিয়েছিলেন। এর উল্লেখ পাওয়া যায় বিভিন্ন পুস্তক, পত্র-পত্রিকা ও মুখে মুখে প্রচারিত ইতিহাসে।

মুখ্য শব্দাবলী: কলকাতা, নবাব ওয়াজিদ আলী শাহ, অভিজাত, সঙ্গীত, সংস্কৃতি, বনেদী পরিবার

কলকাতায় কিছু পরিবার এবং কিছু সঙ্গীত-ব্যক্তিত্ব তাঁরা এই সংগীতের অগ্রগতির জন্যে দায়ী। কলকাতার প্রথমদিকে ছিলেন সাবর্ণ রায়চৌধুরীরা। একথা সকলেই জানেন। এছাড়া ছিলেন বসাক এবং শেঠরা। তারপর হাওড়া বাকসারা থেকে তারানাথ ঘোষাল অর্থাৎ ঘোষালরা(ভূ-কৈলাশ/খিদিরপুর)সুতানুটিতে এসে শেঠদের সাথে যুক্ত হলেন। আলীবর্দী তাঁকে উচ্চপদে নিযুক্ত করেছিলেন। এই কথা বলার উদ্দেশ্য হলো, এই যে পরিবার, এঁরা প্রথম কলকাতায় সংগীতের সংস্কৃতি তৈরী করেছিলেন। সেটা অবশ্যই কীর্তন-ধর্মী ছিল। এখন কীর্তনকে কি অভিজাত গান বলবেন? তার মধ্যে কি ক্লাসিকাল বিষয় খানিকটা আছে? কারণ সেটি রাগ, তাল, প্রবন্ধ অনুসৃত বিষয়। আজ যে খেয়ালের কথা বলছেন, আমার যতটুকু জানা আছে সেটিও প্রবন্ধ অনুসৃত। আজকে ভারতবর্ষ জুড়ে যে গবেষণা হচ্ছে, সবাই বলছেন ধ্রুপদ, ধামার, খেয়াল, আর খেয়ালের মধ্যে অবশ্যই বিদেশী প্রভাব, তার নানারকম মিশ্রণ, নতুন নতুন ফর্ম ইত্যাদি। সে আলোচনায় এখন যাব না। কিন্তু এর মধ্যে প্রবন্ধের যে রীতিনীতি তা অবশ্যই আছে। সেদিক থেকে দেখলে কীর্তন কিন্তু অভিজাত গান। কীর্তনকে বাদ দিতে পারবেন না। এবং বাংলার এই সংগীতের, বিশেষত কলকাতার বড় বড় বাড়িতে যেখানে রাধা-গোবিন্দের মন্দির, যেখানে হোলি হচ্ছে, নানারকম উত্সব হচ্ছে, সেখানে নানারকম অভিজাত কীর্তন হচ্ছে। শুধু যে বাইগান হচ্ছে, নাচ হচ্ছে তা নয়। এখানে কতগুলি পরিবার এর কথা বলব। পাথুরিয়াঘাটার পরিবার যাঁরা রামলোচন ঘোষের পরিবার, হরপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়ের পরিবার, বৈষ্ণব দাস মল্লিকের পরিবার। এইসব পরিবার কলকাতার সংগীতানুরাগী ছিলেন। এই প্রসঙ্গে বলে রাখি যে দর্পনারায়ন ঠাকুর, গোপীমোহন ঠাকুর প্রমুখ এবং জোড়াসাঁকো ঠাকুর পরিবারের অবদান কিন্তু কম থাকছে না। সেখানে বড় বড় শিল্পী বিশ্ণু চক্রবর্তী, যদুভট্ট প্রমুখ যাদের উচ্চাঙ্গশিল্পী বলছি তাঁরা গান করছেন। আমরা দেখতে পাচ্ছি মল্লিক পরিবার, সিংহ পরিবার এঁরা সব জোড়াসাঁকোর। তারপর যাচ্ছি শোভাবাজার, সেখানে নবকৃষ্ণ দেবের পরিবার। পাইকপাড়ার সিংহ পরিবার। সিমুলিয়ার সাতুবাবু লাটুবাবুদের বাড়ি, দত্ত পরিবার, স্বামী বিবেকানন্দের পরিবার, প্রামাণিক বাড়ি এইসব। দর্জিপাড়ায় গুহ পরিবার, মসজিদবাড়ি স্ট্রিটের। ঝামাপুকুর রাজবাড়ি, ঠনঠনিয়ায় চক্রবর্তী পরিবার, নিমতলায় মিত্র পরিবার, প্যারীচাঁদ মিত্রের যে পরিবার, বন্দোপাধ্যায় পরিবার, এন্টালিতে দেব বাড়ি, ভবানীপুরে মিত্র পরিবার, ইত্যাদি বহু পরিবার কলকাতা শহরে শাস্ত্রীয় সংগীতের অনুরাগী ছিল।

আমি যা দেখতে পাচ্ছি, সবথেকে বড় জিনিসটা হচ্ছে, তা হলো ওয়াজিদ আলী শাহ। তিনি নিজস্ব প্রেস থেকে মুদ্রণ করছেন সঙ্গীততত্ত্ব বিষয়ক পুস্তক। লোককে বিনা পয়সায় বিলি করছেন, কলকাতার সংস্কৃতি তৈরী করছেন, তাঁর দরবারে দেড়শ জন মতো কলাবল্ল ছিল বলে শোনা যায়। কেউ কেউ এখানে এসেছেন এবং জীবনের শেষ দিন পর্যন্ত এখানে থেকে গিয়েছেন। আবার কেউ এসেছেন, এসে চলেও গিয়েছেন এরকমও হয়েছে। বাংলার কোনো কোনো সঙ্গীতগুনীরায়, কি গায়ন কি বাদনের ক্ষেত্রে,

তাঁদের অবদান রেখে গিয়েছেন। মেটিয়াবুরুজের দরবারে গান গাইছেন এবং যন্ত্র বাজাচ্ছেন। যদুভট্ট ছিলেন, কেশব মিত্তির ছিলেন, কালীপ্রসন্ন বন্দোপাধ্যায় ছিলেন, বামাচরণ বন্দোপাধ্যায়, এইসমস্ত বাঙালি গায়ক সেই সময়কার। অন্যদিকে ওয়াজিদ আলীর দেওয়ান রূপচাঁদ মুখোপাধ্যায়। তিনি মাঝে মাঝে তাঁর ভবানীপুরের বাড়িতে দরবারের গায়ক গায়িকাদের নিয়ে জলসা করতেন। নবাবের একটি পুস্তকে তাঁর দরবারের কয়েকজন গায়কের নাম পাওয়া গেছে। সেখানে তখনকার দিনের গাওয়াইয়া গুলাম হসেন খান, পীর খাঁ, আলী বক্স খাঁ, তাজ খাঁ, এনায়েত খাঁ, হায়দর খাঁ, আহাম্মদ খাঁ, এনায়েত হসেন এঁরা। ‘সাজিদ’ অর্থাৎ যন্ত্রী ছিলেন খাজাবক্স তবলচী, নিশাদ খাঁ, পাখোয়াজি গোলাম মোহাম্মদ, ফালুক মহম্মদ, সুরকানন বাদক ফালুক নওয়াজ। পাঞ্জাবের ধ্রুপদ ও খেয়াল গায়ক মোবারক আলী খাঁ, রামপুরের ধ্রুপদী সাদিক আলী খাঁ, লখনৌর খেয়াল গায়ক ছোট্টে মিঞা, ছোট্টে মিঞার পত্নী তবলা বাদিকা ছোট্টে বিবি তাঁর পুত্র বাবু খাঁকে শিক্ষা দিচ্ছেন। এছাড়াও দেখতে পাচ্ছি রদিয়াতদৌল্লা, রবাবি কাশিম আলী খাঁ, তানসেনের পুত্রবংশ রবাবি/ধ্রুপদী বাসত খাঁ, এমনকি তবলিয়া মজিদ খাঁর কোনো কোনো পূর্বপুরুষ মেটিয়াবুরুজের দরবারে নিযুক্ত ছিলেন এমন তথ্যও আমরা পাচ্ছি। এই দরবারেই ছিলেন সানাইবাদক প্যার খাঁ, তবলিয়া বাবু খাঁ। আরো এসেছিলেন স্বনামধন্য শিল্পীরা। যেমন কাশীর সভাগায়িকা ইমাম বাঁদী যিনি ঠুমরীগায়িকা ছিলেন। এছাড়াও আরো অনেক কলাবন্ত নবাব ওয়াজিদ আলী শাহের দরবারে এসেছিলেন যাঁরা কলকাতার উচ্চাঙ্গসংগীতের সাংস্কৃতিক পরিমন্ডল গড়ে তুলতে সাহায্য করেছেন। শেষ কথা যেটা বলতে চাই, কলকাতার সঙ্গীতচর্চায় কিন্তু শুধুমাত্র শাস্ত্রীয় ধ্রুপদ, খেয়াল, টপ্পা, ঠুমরী ইত্যাদি কথা বললেই হবে না, আমি অবশ্যই বলব অভিজাত কীর্তনের কথা। এই গায়ন শৈলী শাস্ত্রীয় ও তথ্য নির্ভর, প্রবন্ধ নির্ভর। কলকাতার উচ্চাঙ্গ সংগীতের চর্চায় আমাদের বাংলা কীর্তনের অবদান কম নয়।

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015 organized by the Department of Instrumental Music, Rabindra Bharati University under the UGC funded SAP-DRS Project. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

NEW LISTENERS AND PUBLICISTS IN BENGAL

MARCH 26, 2015 | ADMIN

In the Shadow of Reforms: New Listeners and Publicists in Bengal (1940-1970)

Sagnik Atarhi, Centre for Studies in Social Sciences, Calcutta

Abstract: Taking cue from recent historical scholarship this paper looks at the diffusion and reception of *classical* music (North Indian/Hindustani) in the Bengali context from a 'public cultural' perspective. It traces the emergence of a new constituency of listeners and the connoisseurship of classical music in Bengal in the wider background of public sphere transition and musical reforms in modern India. The paper will mainly focus on the developments in concert life of Calcutta around the mid-twentieth century considering the new relationship between listeners, critics and musicians in the altered context. The concluding section will briefly address the transformation of music and listening in the present and argue for the specificities of appreciation within an established regime of taste and connoisseurship.

Keywords: *North Indian classical music-Bengal-publics-modernity-reforms-democratization-listeners-sociality-appreciation -criticism -mediation-praxis*

Emergence of the Listening Public

Taking cue from recent historical scholarship this paper looks at the processes of diffusion and reception of classical music in the Bengali context from a 'public cultural' perspective. Theoretically, the idea of the 'publics' draws from recent writings that involve a shift from an earlier emphasis on 'popular culture' to a new framework of understanding of a range of social and cultural practices that accompanied the experience of modernity.[1] One of the major arguments to emerge from exiting works that relate to this framework is that music like other cultural practices was not unmarked by the colonial encounter. This understanding that colonialism decisively changed the ways in which music was consumed, experienced and practised fundamentally reverses the nationalist claims of autonomy of the cultural sphere. From this perspective, the emergence of a new constituency of listeners of classical music and indeed the very processes of canon formation and consumption are seen as closely tied to the project of modernity and the nation-state.[2]

What are the historical connections between a reformist project of music driven by the nationalist imperative and the consumption and appreciation of classical music in modern Bengal? To what

extent did classical music enter the Bengali public sphere and as a result of the cultural nationalist upsurge? Writing in the context of national independence, Dhurjati Prasad Mukerjee who offered an early sociological explanation of modern Indian music viewed that the cultural response to music and nationalism in Bengal and the Maratha publics were different. He wrote:

Facts of historical and commercial geography are of vital importance in the understanding of the qualitative difference in the hold of traditions upon the respective zones, and consequently upon the centres of diffusion of Indian music. Maharashtra had little commerce and much politics. Its politics again were charged with memories of resistance. Its nationalism was mainly defensive. It stuck to the older Sanskritic traditions with greater tenacity than Bengal could. Maharashtra renaissance never cut the umbilical cord. The Servants of India, the Deccan Education Society, the Women's University, the Kesari, the politicians from Gokhale to Tilak, the reformers from Ranade to Karve, the vocalists from Balaji Boa to Vaze and Raja Bhaiya, all seem to conjugate Sanskrit roots and verbs. This is the heart of their realism, their broad base in traditions, and may not one add, this also the reason of a certain deficiency in imagination?[3]

Though Dhurjati Prasad saw Bengali modernity and musical culture as a breakaway from mainstream cultural nationalism, it was fundamentally through a deep engagement of the *bhadraloks* with classical music that its musical public sphere was constituted. If nationalism played an important role in creating a new community of listeners, in the first instance the conditions for a wider dissemination of classical music were produced through the material processes of circulation. While it had a larger background in nineteenth century Bengal, the emergence of public concert space in Calcutta in the decade of the 1930s reflected a new sense of middle-class consumption and appreciation of classical music. It was in the shadow of the famous national music conferences convened by V.N. Bhatkhande and V.D. Paluskar in the previous two decades and as part of the reform process of music in modern India that the bourgeois transformation of the public sphere occurred and as part of the process the All Bengal Music Conference was started in 1934. It reflected a growing interest of the Bengali middle-class and gave an institutional expression to a burgeoning classical musical culture. One very important role that the ABMC played was in making music respectable. Not only did it bring attention to a number of young and talented musicians but also saw the entry of women performers into the public sphere.

The emergence of the public concert space in the decade of the 1930s in Calcutta was not without parallels. In Madras, the *katcheri* or the public concert went through important developments around the same time. The *katcheri* was the space which transformed the very modes of listening into a collective and spiritual experience as it determined the norms of Karnatic music and performance within a new ritual context.[4] Similarly the emergence of public concert in Calcutta as new space of socialisation would change the way in which music was consumed and experienced. With the public music conferences however, *jalsas* and *mehfils* which were private and intimate spaces of performance and sociality did not disappear and rather constituted an important element of the Calcutta music scene. It is interesting to note that whether in the All Bengal Music Conference or the numerous small musical gatherings in the city there was a priority of *dhrupad* singing.[5] Could this

have been influenced by traditional ways of listening and oriented the Bengali listeners towards particular styles of instrumental music?

New Spaces and Modes of Listening

A major development that took place in the concert life of Calcutta after independence was the proliferation and expansion of public music conferences reflecting a resurgent middle-class interest. It was in this context of expansion that listening habits, tastes and preferences were newly formed. The reopening of the All Bengal Music Conference in the winter of 1947 attracted a lot of public attention. Among the other major classical music conferences in the city in the immediate years of independence, the All India Music Conference and the *Tansen Sangeet Sammelan* deserves particular mention and the way they intervened in listening is significant. Besides their role in public entertainment, the public music conferences were expected to play an important part in educating a new concert going audience and generating new models of appreciation. The conferences were to serve the important purpose of public debates and discussions on music. The Bengali aesthetician O.C. Gangoly wrote in a letter to the *Amrita Bazar Patrika* criticizing the organizers of the All Bengal Music Conference and voicing the agenda of a separate music conference, 'real "Conferences" are necessary to discuss the many practical problems of Music and its present and future development. I wish I could persuade the organizers to read the Reports of the Music Conferences held at Madras, annually, and the Journal of the Madras Music Conference which would demonstrate that many useful discussions bearing on the development of music and its many problems relating to its theoretical and its practical problems be the business of a real Music Conference, which should not confine itself exclusively to Music Recitals.'^[6] In the contemporary newspapers there was much ongoing reflection on the concert format and concerns were often expressed about music conferences degenerating into cheap public entertainment. These reflected middle-class values and sensibilities of taste, classicism and proper listening. The issues of taste, appreciation and standards were closely linked to the proliferation of public concerts. The main demand was of course to have better access to classical music. An editorial of the *Amrita Bazar Patrika* entitled 'Music and Listeners' sensitive to the issue voiced such middle-class concerns and expectations. It observed:

Classical Music in India in the past centuries has derived sustenance for the most from the devotion of persons genuinely eager to learn the art as also the sincere backing of some good listeners. A correct appraisal of the present position in this respect has lately resulted in the realization that the number of good listeners must now increase if the art is to flourish and not merely stagnate in the backwaters of modern and more popular varieties of music. Judging, however, from the way in which three music conferences were held in Calcutta in the last few weeks it seems this view is not shared by the organisers of these functions.

By far the costliest public entertainment in the city, classical music could be heard at these places on payment of a minimum of Rs 5/- these low-priced tickets gain being subject to a great deal of racketeering owing to their very small number. As a result the country's most talented musicians gave their demonstrations only for a wealthy few while a large number of the art's real devotees could only listen to what reached them outside the house through loudspeakers. Wrapped

inadequately for the cold nights of the December, lovers of music squatting on newspaper sheet spread on the tessellated pavement present a pitiful sight. To say the least, it offers little alluring prospects of joyfulness to the future listener. It should be realised by all who have anything to do in this respect that the cause of classical music can be best served by providing for earnest students and lovers of music better facilities in the future. [7]

If there were misgivings about the exclusivity of classical music conferences, it nevertheless betrayed their growing popularity. The culture of the public music conferences struck deep roots in the city and extended to the suburbs and the mofussils and at one point of time their numbers reached thirty in the city itself. The result of this proliferation was to generate public conversations on music's pedagogy, standards and aesthetics that resonated with earlier nationalist themes and nevertheless reflected a deeper sense of engagement and appreciation. A newspaper report on the *Tansen Sangeet Sammelan* tells that despite various inconveniences it managed to attract a capacity crowd even on the sixth night of the conference. The hall was filled to overflowing with spectators some of whom managed to grab a seat on the stairs to listen to Bismillah Khan and Vilayat Khan in a duet concert. What was even more surprising was the large attendance in a symposium convened by the 'council of promotion of Indian classical music' as part of the same conference. Acharya Brihaspati, the music producer of the *Akashvani* was indeed overwhelmed. Never before did he see so many people taking such great interest in theoretical discussions of music. [8]

It is in this era of 'live performances' that the language of musical criticism and appreciation cohered accompanying a shift in the ways in which performing musicians represented themselves and were in turn represented. [9] Music criticism came in the form of reportage which gave details of musical events, of who participated in the concerts, what *ragas* they chose to play and reflected on the general moods of listeners and how they responded to particular renderings. Often these criticisms were aimed at listening behaviours and habits. How did the listeners respond to the music critic? On the one hand the view was that criticisms had to be objective and on the other the informed listener found the sort of reportage appearing in print amateurish. Sometimes the listeners were displeased with the critic's appreciation of the performances of their personal favourites. To give an example a heated discussion erupted in the *Amrita Bazar Patrika* over a performance by Kesarbai Kerkar and how her performance was 'unfairly' represented. It brought to the fore questions of proper representation, appreciation and criticism. One of the exchanges arguing in defence of the music journalist of the newspaper revealed that,

'Your music critic's review of the last day's performances in the All-India Music Conference was read with interest in Calcutta's top music circles. A correspondent of [the *Amrita Bazar Patrika*] had raised a dispute over the criticism of certain features of Shrimati Kesarbai's demonstration on that day. I did not myself attend the performance that day and am therefore, unable to discuss the question on its merits. But I have looked at the matter from another point of view.

Anybody who has gone through your report will have no hesitation in saying that the review was at least free from any trace of malice. As a matter of fact, Kesarbai herself was praised in a manner which could have been the envy of any musician in the country. Then the review again bears the

proof of the writer's grasp over the subject. Above all, its chief merit has been that it has tried to be objective and has succeeded in conveying the spirit of the performances, besides being refreshingly different from the everybody-performed-well type of amateurish criticism that has almost been the order of the day.[10]

Not only did the listeners take deep interest in music reviews but some of their comments and criticisms reflected their experience and understanding of the modern conditions of music. These largely reveal that the modes and styles of performance changing in ways which did not always meet traditional listening expectations. For example, a correspondent of the *Desh Patrika* introducing himself as a listener who attended most of the music conferences in Calcutta and the suburbs argued that the idea of the *gharanas* were vague in the present-day, as it was impossible to distinguish between different styles simply by listening. Not only in public concerts but also in the radio, he observed the tendency was to render sameness to different *ragas*. Further he noted that in criticisms of instrumental music, there was often reference to a 'dhrupadi' style but this was actually vague. What the musicians actually played on the instrument in this age was *khyal* songs and as a result the patterns of the traditional *Masit Khani* composition were to a large extent outmoded. Transformed into *vilambit*, the *Masit Khani gat* was clearly unrecognizable.[11]

What were the musician's views on the music listener and the overall process of democratization? In the 1950s, Ustad Ali Akbar Khan contributed an article to the *Amrita Bazar Patrika* comparing the past and present of music conferences and emphasized the need to restructure and discipline the concert space, urging cooperation between patrons, performers and the audience.[12] The newspaper also carried a series of interviews of musicians like Jnan Prakash Ghosh, Tarapada Chakraborty, R.C. Boral and K.C. Dey reflecting on the democratization and modernization of music. Although the opinions of the musicians clearly differed a concern was often expressed about the commercialization of music and the resultant degeneration of musical tastes and standards. 'It is a fact' as K.C. observed 'that more and more music listeners are apparently becoming lovers of classical music as the big attendances to the music conferences go to show' but at the same time there was a degeneration of taste and actual standards.[13] Similarly Tarapada Chakraborty deplored that 'the so-called Music Conferences are not doing as much as they should to educate the musical tastes of the public, and, true to the commercial spirit of the age, the tendency of the musicians is to "perform to the gallery".[14] In a newspaper interview Radhika Mohan Maitra debunked the myth of a 'golden age' of instrumental music. He noticed a similar trend in instrumental practice to give the public what they wanted and expressed his concerns about the standardization and regression in music listening.[15] On the other hand a musician like Ravi Shankar, who expressed his difference and individuality through his music, had a harmonious relation with his listeners. In *My Music, My Life*, Ravi Shankar observed a 'profound' musical understanding across different sections of the Indian audience. He has an interesting view that his audiences in smaller places were generally appreciative and it was rather in the urban listening public that he was 'sometimes confronted with a certain lack of discipline'.[16]

Reflections on the Present

The need to produce the educated and informed listener is often been emphasized. Informed listening would certainly depend on the extent of amateur music-making in a society. However listening does not stand in pure relation to music but is necessarily mediated. It is conditioned and determined by specific historical and social circumstances. How are listening tastes and preferences contingent on the local and how is present listening shaped by an existing regime of taste and connoisseurship? A way to address this question is not only to consider the role of mediation, of the ways in which institutions, discourses, technologies and collective practices have shaped listening but to attend to the subjective and personal, to the contingent nature of taste and appreciation. From one particular standpoint listening is not merely an act of introspection but compels understanding of what is internal to the structure of music, the very logic of its development. Yet from another understanding, the development of music reveals a dialectical relation between conventional and the new. It is therefore wrong to assert the unity of aesthetic principle and the linearity of musical tradition or to see listening as purely adaptive and passive.[17] If appreciation and understanding of classical music is driven by a desire for affinity, a tendency to derive pleasure from what is already familiar it may not be the only register of listening. And indeed by its very nature of creativity, Hindustani music and performance allows the possibility of listening to be 'praxis', to closely attend to the textures and multiplicities.

[1] See, Chatterjee, Guha-Thakurta, Kar eds., *New Cultural Histories of India: Materiality and Practices*, OUP, New Delhi, 2014

[2] See, Janaki Bakhle, *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, (2006), Permanent Black, New Delhi, 2008

Lakshmi Subramanian, *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy: A Social History of Music*, (2006), Second Edition, OUP, New Delhi, 2011

Also, Amanda Weidman, *Singing the Classical Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India*, (2006), Seagull Books, Calcutta, 2007

[3] D.P. Mukerji, 'Sociology of Modern Indian Music' in *Indian Culture*, New Delhi, Rupa & Co, 2002, pp.153-177

[4] See, Lakshmi Subramanian, *New Mansions of Music: Performance, Pedagogy and Criticism*, Social Science Press, New Delhi, pp. 32-61

[5] Atanu Chakraborty, *Maifal Bahar*, 2001, Pratibhash, Kolkata, 2012

[6] Letters to the Editor: All-Bengal Music Conference, *Amrita Bazar Patrika*, December 14, 1947

- [7] 'Music and Listeners', *Amrita Bazar Patrika*, Friday Jan. 8, 1954, p.4
- [8] 'Sangiter Apamrityu Na Punarjanma', *Ananda Bazar Patrika*, December 23, 1967
- [9] See, Dard Neuman, *The Production of Aura in the Gramophone Age of the "Live" Performance* Asian Music, Volume 40, Number 2, Summer/Fall 2009, pp. 100-123
- [10] 'Unfair', Letters to the Editor, *Amrita Bazar Patrika*, February 3, 1955, p.9
- [11] Letters, *Desh*, 2nd September, 1972, Year 39, No 44, p. 492
- [12] 'Music Conferences: What They Were, Are & Should Be' by Ali Akbar Khan, *The Sunday Amrita Bazar Patrika*, Dec. 28, 1952, p. ii
- [13] 'K.C. Dey: Story Of Bengal's Most Beloved Blind Singer', Art Gallery, *Amrita Bazar Patrika* Tuesday, Dec. 9, 1958, p.3
- [14] 'Tarapada Chakrabarti Gives His Views On Classical Music' Art Gallery, *Amrita Bazar Patrika*, Wednesday May 7, 1958, p. 3
- [15] See, 'Sangitiki' by Bijoy Chakrabarti, *Ananda Bazar Patrika*, Sunday, January 26, 1964
- [16] Ravi Shankar, *My Music, My Life*, Vikas Publications, 1972, p. 91
- [17] Some of these considerations are based on Western philosophical thought and models of musical reception. See, Lydia Goehr, 'Dissonant Works and the Listening Public' in Tom Huhn ed. *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, 2004.

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.

Music Mapping of Kolkata

কলকাতায় অ-ভারতীয়দের আগমন ও অ-ভারতীয় বাদ্যযন্ত্রে ভারতীয় রাগ রাগিনীর নতুন রূপ

JUNE 20, 2016 | ADMIN

ড. দেবাশিস মন্ডল | প্রফেসর, যন্ত্রসঙ্গীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়

কলকাতায় সাংস্কৃতিক কর্মকাণ্ডের পীঠস্থান হয়ে উঠেছিল স্বাধীনতার অনেক আগে থেকেই। বানিজ্যিক প্রয়োজনে কলকাতা শহরের পত্তন হয়েছিল। তিনশোর বেশি বছর আগেই কলকাতা শহর দেশবিদেশের সঙ্গে বানিজ্যিক সম্পর্কের কেন্দ্রবিন্দু হয়ে ওঠে। বহু মানুষ স্বাধীনভাবে বসবাস শুরু করে কলকাতা ও সংলগ্ন অঞ্চলে। সে সময় বানিজ্য হত মূলত জলপথে। ফলে গঙ্গা ও তার উপনদীগুলির অববাহিকা অঞ্চলে বেশি ঘর-বাড়ি গড়ে ওঠে। কলকাতাও গঙ্গার পূর্ব দিকে ক্রমশ বিস্তৃত হয়েছে। সেসময় কলকাতায় বসবাস করত মূলতঃ বণিক ও ব্যবসার সঙ্গে সম্পর্কিত মানুষেরা তাদের পরিবার। এদের শিক্ষা, চিকিত্সা, ও অন্যান্য প্রয়োজনে আরো মানুষ আসে। এভাবেই কলকাতা ক্রমে গুরুত্বপূর্ণ নগরে পরিণত হয়। বিত্তবান মানুষদের সুখ স্বাস্থ্য ও বিনোদনের ব্যবস্থা হয়। কিছু শিল্পীও কলকাতার আশে-পাশে জড়ো হয়। মাঝে মাঝে তাদের ডাক পড়ত জমিদার ও বনিকদের বাড়িতে। কলকাতায় উচ্চাঙ্গ সংগীতের চর্চা ও অনুষ্ঠান শুরু হয় অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষ দিকে। আর ঊনবিংশ শতাব্দীতে উচ্চাঙ্গ সংগীতের বেশ সমৃদ্ধি হয়। এই শতাব্দীর শেষের দিকে কলকাতায় আসেন অযোধ্যার নির্বাসিত নবাব ওয়াজিদ আলি শাহ। তার সংগে একটা বড়ো সংখ্যক কবি ও সংগীত শিল্পী কলকাতায় এসেছিল। তিনি নিজে উচ্চাঙ্গ সংগীত করতেন। কলকাতার মেটিয়াবুরুজে নিয়মিত উচ্চাঙ্গ সংগীতের আসর বসাতেন। বহু গুণী গুণী মানুষ, রাজা জমিদার ও পাত্র-মিত্র আমন্ত্রিত হতেন তাঁর সভায়। সেখানে খেয়াল, ঠুংরী গান হত, কথক নাচ বা বাইজী নাচ হত। এই সময় থেকেই কলকাতা ও তার আশ-পাশের রাজা জমিদাররাও সংগীতের আসর বসাতে শুরু করে। ক্রমে তা আরো প্রসারিত হয়। অভিজাতদের বাড়িতে প্রথমে বৈঠক খানাতে, পরে বাড়ির অন্তর মহলে জায়গা পায় উচ্চাঙ্গ সংগীত। সাধারণ মানুষদের মধ্যে এই সংগীতের প্রসার ঘটে। সাধারণ মানুষেরাও উচ্চাঙ্গ সংগীত চর্চা শুরু করে। এর আগে পর্যন্ত সংগীত, নৃত্য ছিল গরিব বা নিম্ন বর্ণের মানুষদের চর্চা বা পরিবেশনের বিষয়। এই সময় থেকে সংগীত ক্রমে অভিজাত ও সাধারণ মানুষের চর্চা ও শিক্ষার উপকরণ হয়ে ওঠে। বাংলার প্রত্যন্ত অঞ্চল পর্যন্ত সংগীতকে সম্মানজনক অবস্থায় পৌঁছাতে অনেক সময় লেগেছে। কিন্তু কলকাতা ও আশ-পাশে ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সংগীত বেশ জনপ্রিয় হয়ে ওঠে এই সময় থেকে। আদি কলকাতা বা উত্তর কলকাতার বিত্তবান পরিবারগুলিতে ক্ষুদ্র ও খেয়াল বেশ সমাদৃত হলেও বাইজী নাচ ও গান সেভাবে সম্মান পায়নি। এর সঙ্গে জমিদারদের স্বৈচ্ছাচারিতা ও পদস্বলনের অনেক সামাজিক কারণ জড়িয়ে ছিল। যাই হোক ইংরেজদের আমলেই উচ্চাঙ্গ সংগীতের সুপ্রসার ঘটে কলকাতায়।

ওলন্দাজ, ইংরেজ ও পর্তুগিজ বনিক, মিশনারী ও প্রশাসকদের ছেলেমেয়েদের লেখা-পড়া ও সাংস্কৃতিক শিক্ষার জন্য কলকাতায় অনেক স্কুল চালু হয়। যা বাঙালিদেরও অনুপ্রাণিত করে। কলকাতায় বাঙালিদের জন্যও স্কুল চালু হয় দেশীয় অগ্রণী মানুষদের প্রচেষ্টায়। সংগীত শিক্ষারও ব্যবস্থা হয়। সংগীতের স্কুল গড়ে ওঠে। নতুন প্রজন্মের ছেলে মেয়েদের সংগীত শেখানোর জন্য অভিজাতরা এগিয়ে আসেন। নিজেদের বাড়িতে গৃহ শিক্ষক রেখে উচ্চাঙ্গ সংগীত শেখানোর বন্দোবস্ত হয়। কলকাতায় ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সংগীত সম্মানের সঙ্গে গাওয়ার রীতি চালু হয় ইংরেজ আমলে। বাংলার নব জাগরণ ভারতীয়দের সেভাবেই এগিয়ে দেয়। পাশ্চাত্য ভাবনা বাঙালি ও ভারতীয়দের ক্রমে আধুনিক করে তোলে। যা কলকাতায় উচ্চাঙ্গ সংগীতের প্রসারে বিশেষ সহায়তা করেছে।

কলকাতায় বেতার তরংগের সম্প্রসারণের ফলে উচ্চাঙ্গ সংগীত প্রত্যন্ত অঞ্চল পর্যন্ত পৌঁছে যায়। উচ্চাঙ্গ সংগীতের স্বাদ অনুভব করে সাধারণ মানুষ। গ্রামোফোন রেকর্ড উচ্চাঙ্গ সংগীতের সম্প্রসারণের ক্ষেত্রে আরো গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করেছে। ভারতীয়দের এক প্রান্তের মানুষের পরিবেশনা উপভোগ করেছে অন্য-প্রান্তের মানুষও। গ্রামোফোন থেকে রেকর্ড বাজিয়ে একই রচনা বহুবার ধরে শুনেছে উপভোগ করেছে শত-সহস্র মানুষ। উচ্চাঙ্গ সংগীত শিক্ষার ক্ষেত্রে এই গ্রামোফোন থেকে শুরু হয়েছে নতুন অভিযান। কলকাতার সঙ্গে ভারতের সকল প্রান্তের সাংগীতিক সম্পর্ক গড়ে উঠেছে এই সময় থেকে। ভারতের বাইরেও গেছে ভারতীয় সংগীতের রেকর্ড। অভ্যন্তরীণ কলকাতা ও ভারতের বিভিন্ন স্থানে উপভোগ করেছে ভারতের উচ্চাঙ্গ সংগীতের সুরধ্বনি। কলকাতার অনেক সংগীতগুণী আমন্ত্রিত হয়ে সংগীত পরিবেশন করেছেন বিদেশে। বিদেশ থেকে অনেকে সংগীতের টানে কলকাতায় এসেছেন। এভাবেই কলকাতার সঙ্গে বহির্বিদেশের সাংস্কৃতিক সম্পর্ক গড়ে উঠতে শুরু করে।

দ্বারকানাথ, রাজারামমোহনরায়প্রমুখঅনেকেইইংলণ্ডগিয়েছিলেন। সেখানকার মানুষের জীবনযাত্রার আধুনিকতাকে এঁরা গ্রহণ করেছেন। ভারতীয়দেরও আধুনিক করে তোলার জন্য উদ্যোগ গ্রহণ করেছেন। প্রথমে নিজেদের বাড়িতে আত্মীয় পরিজন, বন্ধু-বান্ধবদের জন্যবিদেশ থেকে সে-দেশের বাদ্যযন্ত্র এনেছেন। শিখিয়েছেন নিজের ছেলে-মেয়েদের। বিদেশের সংগীতের সঙ্গে এভাবেই সম্পর্ক স্থাপন শুরু হয়েছিল জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়িতে। দেশি ও বিদেশি গানের চর্চা পাশাপাশি চলেছিল। দ্বারকানাথের জ্যেষ্ঠ সন্তান দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর ধর্ম ও সাংস্কৃতিক ক্ষেত্রে অত্যন্ত উদার মনের মানুষ ছিলেন। ঠাকুরবাড়ির প্রতিটি সদস্যকে শিক্ষা সাংস্কৃতিক চেতনায় আধুনিক করে গড়ে তোলার ক্ষেত্রে তাঁর প্রচেষ্টার অন্ত ছিলনা। বাড়িতে সব ধরনের শিক্ষার ব্যবস্থাই ছিল। গান বাজনা শেখানোর শিক্ষকও ছিল একাধিক। পাশ্চাত্য সঙ্গীত শেখানোর জন্য ইংরেজ শিক্ষক নিযুক্ত করা হয়েছিল। বিষ্ণু, শ্রীকান্ত সিংহ, যদুভট্ট শেখাতেন ভারতীয় সংগীত। ভারতীয় সঙ্গীতে পাশ্চাত্য প্রভাব পড়েছিল অষ্টাদশ শতকে ও পরবর্তীকালে। ঠাকুরবাড়িতে পিয়ানো বাজাতে পারতেন দেবেন্দ্রনাথ। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ খুব ভালো পিয়ানো বাজাতেন। কত সুর তিনি রচনা করতেন পিয়ানোতে। কলকাতার পাশ্চাত্য বাদ্যযন্ত্রে ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত বাজানোসম্ভবত হারমোনিয়ামেই শুরু হয়। যদিও ডায়টনিকস্কেল। কাটা কাটা আওয়াজ। তবুও রাগের স্বরূপকে ধরতে বেশি অসুবিধা হয়নি। সস্তুর ভারতীয় বাদ্য হলেও পাশ্চাত্য বাদ্যের অনুসরণে তৈরি। কতকটা পিয়ানোর মত। তাতেও যে সুর রচিত হয় তা ঠিক শ্রুতির বিচারে মেলে না।

বিদেশের সংগে যোগাযোগ আরো বৃদ্ধি পায় স্বাধীনতার পরে। পৃথিবীর বিভিন্ন দেশে ভারতীয় সংগীত শিল্পীরা আমন্ত্রিত হতে থাকেন। অ-ভারতীয়দের মধ্যে ভারতীয় সংগীতের প্রতি প্রীতি বাড়তে থাকে। স্বাধীনতার পরে কলকাতায় ও ভারতের বিভিন্ন স্থানে বহু সংগীত শিক্ষা প্রতিষ্ঠান গড়ে ওঠে। বিদেশে সংগীত প্রতিষ্ঠান গড়ে তোলেন আলি আকবর খান। তিনি সুইজারল্যান্ডে, ইংলণ্ডে, আমেরিকায় 'আলি আকবর কলেজ অব মিউজিক' গড়ে তোলেন। সেখানে বহু বিদেশী ভারতীয় সংগীত চর্চার সুযোগ পান। আলি আকবর নিজে ও তাঁর ছাত্র-ছাত্রীরা সেসব কলেজে সংগীত শিক্ষক হিসাবে দায়িত্ব পালন করতে থাকেন। ভারতীয়দের পাশাপাশি অভ্যন্তরীণও ভারতীয় সংগীতকে নিয়ে নানা গবেষণা শুরু করেন। ভারতীয় সংগীত ক্রমে আরো জনপ্রিয় হয়ে ওঠে। কলকাতার সঙ্গে ভারতের বাইরেও বিভিন্নদেশের সংগে সাংগীতিক সম্পর্ক নিবিড় হয়। কলকাতায় বাদ্য যন্ত্রের কারিগরদের দক্ষতা সম্বন্ধে পৃথিবী জুড়েই সুনাম রয়েছে। ফলে বিদেশীরা বাদ্য যন্ত্র কেনা বা তৈরিকরানোর জন্য কলকাতায় আসতে থাকেন বা অর্ডার দিতে থাকেন। এভাবেও কলকাতার সংগে অ-ভারতীয় শিল্পীদের সম্পর্ক বাড়তে থাকে।

আর একটি গুরুত্বপূর্ণ দিক হল কলকাতায় সারা দেশের ও সারা পৃথিবীর সব দেশের মানুষ মিলে মিশে বসবাস করেন। প্রতিদিন দেশ বিদেশের বহু মানুষের আনাগোনার শহর কলকাতা। তাই কলকাতাকে অনেকে 'ছোট পৃথিবী' বলে থাকেন। এছাড়া ভারতীয়রা কলকাতাকে ভারতের সাংস্কৃতিক রাজধানী মনে করেন। বিশেষ করে সংগীত শিল্পীরা কলকাতায় অনুষ্ঠান করে যে সমাদর পান ভারতের আর কোথাও এই সমাদর পান না। ফলে সমস্ত গুণী শিল্পীরা কলকাতায় অনুষ্ঠান করার জন্য সুযোগের অপেক্ষা করেন। বিদেশীরাও কলকাতায় অনুষ্ঠান করতে যথেষ্ট আগ্রহ প্রকাশ করেন। বিশ্বায়নের পরে কলকাতার সঙ্গে দেশ বিদেশের মধ্যে যোগাযোগ ব্যবস্থার আরো উন্নতি হয়।

কলকাতার উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত নিয়েও পরীক্ষা গবেষণা চলেছে বহু কাল ধরে। বেহালা যেভাবেই আসুক তার সুর ভারতীয় রাগ রচনায় অনবদ্য একথা সবাই মানবেন। উস্তাদ আলী আকবর খান বিদেশে 'আলী আকবর কলেজ অব মিউজিক' চালু করেছিলেন বিংশ শতকে। এরপর বিদেশে ভারতীয় সঙ্গীত এর চাহিদা বাড়ে। বড়, মাঝারি মাপের বহু শিল্পী কলকাতা থেকে ডাক পান আমেরিকায়, ইউরোপে। আলোচনা অনুষ্ঠান বাড়তে থাকে। বিদেশ থেকেও কলকাতায় আসেন বহু মানুষ এখানে থেকে বিভিন্ন গুণী শিল্পীদের

সঙ্গে পরিচিত হতে, আর শিখতে। তারাও সেতার, সরোদ বেহালায় ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতকে বুঝতে ও বাজাতে শেখে। ভারতীয় সুর শিখে বুঝে নিজেদের যন্ত্রে ভারতীয় সুর বাজানোর চেষ্টা করে, সফলও হয়। যদি অনেক ক্ষেত্রে ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের সম্পূর্ণরূপ একেবারে ঠিক ভাবে প্রকাশিত হয় না, তথাপি তা নতুনতর আবেশ সৃষ্টি করে। তাদের বাদন পদ্ধতি ভারতীয় সুরকে সমৃদ্ধ করেছে। সম্প্রতি লক্ষ্য করলে দেখাযাবে বহু বিদেশী শিল্পী কলকাতায় ভারতীয় পোশাক পরে নিজেদের বাদ্য যন্ত্রে বিভিন্ন রাগের সফল অনুষ্ঠান করছেন। এর মধ্যে কলকাতায় বেশ নাম করেছেন অল্টোস্যাক্সোফোনে অ্যানড্রিউ কে, সুপ্রানোস্যাক্সোফোনে জোনাথন কে। জেসে ব্যানিষ্টারও সম্প্রতি কলকাতায় বেশ কিছু অনুষ্ঠানে স্যাক্সোফোনএ ভারতীয় রাগ সংগীত পরিবেশন করেছেন। এরা ভারতীয় রাগসংগীত পরিবেশন করছেন কলকাতার উত্তরে-দক্ষিণে, পূর্বে সর্বত্র। কলকাতা থেকেই ব্যাপ্তি ঘটছে ভারতীয় সংগীতের। এইসব শিল্পীরা কলকাতায় আসছেন। বহু অনুষ্ঠানে আমন্ত্রিত হচ্ছেন। আবার কলকাতায় বহু গুরুর কাছে সঙ্গীত শিক্ষা গ্রহণ করেছেন কেউ কেউ। বিশ্বায়ণের এর পর গণমাধ্যম বিশেষ করে ইন্টারনেট এর মাধ্যমে যোগাযোগ বেড়েছে। আমেরিকা, ইউরোপে বসে কলকাতার সঙ্গীত গুরুর কাছে তালিম নিচ্ছে বহু শিক্ষার্থী। কলকাতায় ভারতীয় সংগীত শিখতে আসছে অভ্যন্তরীণ বিদেশীরা অনেকেই। জাপান, ফিলিপাইন্স, আমেরিকা, ইউরোপ থেকে প্রতি বছরই ছাত্র আসছে। ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সংগীতের সঙ্গে মিশছে, বিদেশী সুর। হয়তো সমৃদ্ধ হচ্ছে। তবে পরীক্ষা নীরিক্ষার পর্ব শুরু হয়েছে বিশ্বায়ণের যুগে। এর সুফল নিশ্চয় মিলবে।

বিশ্বায়ণের পরে বিভিন্ন গণ মাধ্যমে ইউরোপ, আমেরিকা ও পৃথিবীর অন্যান্য দেশে ভারতীয় সংগীত চর্চা কীরকম চলছে সে সম্বন্ধে জানা যাচ্ছে। কারা কোথায় ভারতীয় সংগীত পরিবেশন করছে বা চর্চা হচ্ছে কীভাবে এসব জানা যাচ্ছে খুব সহজে। তাথেকে দেখা যাচ্ছে বহু ফরাসী, ইংরেজ, আমেরিকান সেতার সরোদ ও অন্যান্য বাদ্যযন্ত্রের চর্চা চালিয়ে যাচ্ছে। international list of teachers on classical Indian music এর ওয়েব সাইটে বহু ভারতীয় শিল্পীর নাম দেখা যাচ্ছে। যারা নিয়মিত বিভিন্ন স্থানে ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সংগীত পরিবেশন করেন। এর মধ্যে ফ্রান্সে নিকোলাস ডিলাইক (Nicolas Delaigue), আয়ারল্যান্ডে ম্যাথু নুনে (Matthew Noone), ইটালির ফ্যাব্রিজিও ব্রুয়া (Fabrizio Brua), ফ্রাজ আলি (Fraz Ali), রিকার্দো বাটাগিলা (Riccardo Battaglia), নেদারল্যান্ডের স্রুথি অ্যাপু (Sruthy Appu), লণ্ডনের এরমিস সান্তভল্লোগ্লৌ (Ermis Savvantoglou), বুধাপেস্ট এরটোথজাবি (Toth Szabi) প্রমুখ। পৃথিবীর সব দেশেই ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সংগীতের কদর ক্রমশ দিনদিন বেড়েই চলেছে। শ্রোতার সংখ্যাও বাড়ছে। কলকাতায়ও অনেক অভ্যন্তরীণ নিয়মিত আসছে। ভারতীয় বাদ্যযন্ত্রে অভ্যন্তরীণদের হাতে বাজছে ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সংগীত। আবার বিদেশীরা অনেকেই তাদের দেশীয় বাদ্যযন্ত্রে বাজাচ্ছে ভারতীয় সুর ঝঙ্কার। কলকাতায় আসছে বিদেশীরা। কলকাতা শ্রোতারা সব ধরনের গুণীদের সমাদর জানে। তাই বিদেশীরাও চান নিজেদের শৈল্পিক দক্ষতার মান যাচাই করে নিতে। তারা কলকাতায় অনুষ্ঠান করার জন্য যথেষ্ট উদগ্রীব থাকে। বিশ্বায়ণের ফলে বিদেশের বিভিন্ন দেশের সঙ্গে পরস্পরের সম্পর্ক নিবিড় হয়। ভারত ও কলকাতার সঙ্গে বিভিন্ন দেশের যোগাযোগ বাড়ে। ইন্টারনেটের মাধ্যমে পৃথিবীর সব দেশের মাধ্যকার সব খবর দ্রুত ছড়িয়ে পড়ে। বিদেশের শিল্পীদের সঙ্গে ভারতীয়রা পরিচিত হয়। নানাভাবে কলকাতায় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের নতুন নতুন দিক উন্মোচিত হচ্ছে।

◀ অ-ভারতীয় ◀ কলকাতা ◀ বাদ্যযন্ত্র ◀ রাগ

Music Mapping of Kolkata

CLASSICAL MUSIC IN KOLKATA IN THE EARLY 20TH CENTURY: REREADING AMIYA NATH SANYAL

JULY 18, 2016 | ADMIN

বিংশ শতাব্দীর শুরুতে কলকাতায় শাস্ত্রীয় সঙ্গীত চর্চা : অমিয়নাথ সান্যালের রচনার পুনরাবলোকন

অধ্যাপক অম্লান দাশগুপ্ত

গান-বাজনা নিয়ে পড়াশুনা করেন আমাদের বন্ধু অ্যাড্রিয়ান ম্যাকনেইল বা অনিন্দ্য; তা অনেকে মিলে এই একটা বিষয়ে আমরা অনেকদিন ধরেই এটা বোঝার যে চেষ্টা করেছি যে, সঙ্গীতের পরিপ্রেক্ষিতে, আমাদের উত্তরভারতীয় সঙ্গীতের আধুনিকতা বলতে কী বোঝায়। অনিন্দ্য আর আমার একটা ধারণা যে এই প্রশ্নটা বিভিন্ন ভাবে যদি আমরা বোঝার চেষ্টা করি, তার থেকে, আধুনিক কালে আধুনিক সঙ্গীতের একটা যে কোনো ধরনের ইতিহাস শেষ আবধি আমরা রচনা করতে পারব অথবা তার উপাদানগুলোর (কাছে)পৌঁছতে পারব। তার মধ্যে একটা বিশিষ্ট বিষয় আমি মনে করি হচ্ছে যে 'শহরে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত', অর্থাৎ কিনা, দুটি শহরের কথা বিশেষভাবে মনে হয় এখানে; কলকাতা আর মুম্বাই (বা) বম্বে। এই দুজায়গায় সঙ্গীত (অর্থাৎ) উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত কী ভাবে এসেছে, কী ধরনের শ্রোতা, কি ধরনের পরিবেশন, কিভাবে পরিবেশিত হয়েছে, কারা শুনতেন, কারা পৃষ্ঠপোষকতা করতেন, এইসব প্রশ্ন গুরুত্বপূর্ণ।

আমাদের বন্ধু অনীশ প্রধান সম্প্রতি একটা বই লিখেছেন, Aneesh Pradhan's book on classical music in Bombay, is an excellent book. I heard him speak of this. I have not yet read the book. But nothing of this kind as yet is available in about the musical life of Calcutta এবং তাই আমি মনে করি যে এই যে প্রয়াস রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের সেটা বিশেষ করে মূল্যবান। কলকাতায় উচ্চাঙ্গসঙ্গীতের ইতিহাস, আসলে বেশ পুরোনো, মানে, কবে থেকে এর শুরু বলা মুশকিল; এক একজন লোকের, এক একজন শিল্পীর নাম পাওয়া যায়। একটা কথা নিশ্চয়ই ঠিক যে, উনিশ শতাব্দীর গোড়ার দিকে অনেক বিখ্যাত তবায়ফ কলকাতায় ছিলেন, যারা এধরনের গান করতেন। কিন্তু তারা ঠিক কী গাইতেন এটা বোঝা(বলা) মুশকিল। একজনের নাম শোনা যায় নিকিবাঈ বলে, তিনি রামমোহন রায়ের বাগান বাড়িতে ১৯২৩ সালে বোধহয় সঙ্গীত পরিবেশন (করেছিলেন) এবং নেচেছিলেন, তার কথা শোনা যায়। কিন্তু তাদের গানের কোন স্পষ্ট বিবরণ পাইনা। আমরা জানি ঠুমরী শৈলী যেটা তৈরী হয়েছে সেটাও উনিশ শতকের গোড়ার দিকে, বিভিন্ন ভাবে এবং বিশেষ করে লখনৌড় এর ইতিহাসের সঙ্গে তার একটা সম্পর্ক আছে। সুতরাং এইধরনের গানের যে ফর্ম-গুলোর কথা আমরা ভাবি তার content কী ছিল সেটা চিন্তা করার মতো বিষয়।

আমরা সবাই জানি যে, উনিশ শতকের মাঝামাঝি যখন ওয়াজেদ আলী শাহ আসেন কলকাতায় তখন একটা বড় রকমের সঙ্গীত এর যে পৃষ্ঠপোষকতা তার একটা পরিবর্তন হয়। তিনি অনেক গাইয়ে বাজিয়ে নিয়ে এসেছিলেন, সেইসূত্রে অনেকে এসেছেন পরবর্তীকালে। উনিশ শতকের দ্বিতীয়ভাগে অনেকের নাম আমরা জানি, তারা কলকাতায় গাইতে এসেছেন। এছাড়া অবশ্যই যেখানে আমরা বলছি, আমি আজকে বলার সুযোগ পেয়েছি, এইখানে গানের, বিশেষ করে উনিশ শতকের শেষের দিকে গানের পৃষ্ঠপোষকতার কথা আমরা জানি।

আমি আজ যে বিষয় নিয়ে কথা বলতে চাইছিলাম, সে বিষয় নিয়ে আগে আমি একটা লেখা লিখেছিলাম, সেই বিষয়টা আবার একটু চিন্তা করতে চেষ্টা করছি। অমিয়নাথ সান্যাল মশাই এর “স্মৃতির অতলে” যে গ্রন্থ, তাতে যে কলকাতার সঙ্গীতের একটা চিত্র আছে, আমি আপনাদের, যারা একাজের সঙ্গে যুক্ত, আপনাদের দৃষ্টি সেই গ্রন্থের প্রতি আকর্ষণ করতে চাই। “স্মৃতির অতলে” প্রথম প্রকাশিত হয় ১৩৫৯ বঙ্গাব্দে, ১৯৫২ সালে। পরে এর আরো গোটা চারেক সংস্করণ হয়। শেষ সংস্করণটি আমার হাতে. সম্ভবত এটাই শেষ। এর পরে আর হয়নি। এটি সুরেশ চক্রবর্তী মশাই এর সম্পাদিত, এটা বছর ১৫ আগে বেরিয়েছে।

তবে বই এর যে তিনটি লেখা, তিনটিই পুনরুদ্ধৃত। প্রথম একটি লেখাটি বেরিয়েছিল “যুগান্তর”-এ, এছাড়া বাকি দুটি “দেশ” পত্রিকাতে। এছাড়া এইরকম আরও লেখা অগ্রহীত অবস্থায় আছে, যেমন “গুরুজীর বৈঠকে” নামে আরও লেখা বেরিয়েছিল সমকালীন দেশ পত্রিকায়।

এছাড়া অমিয়নাথ সান্যালকে আপনারা অনেকেই জানবেন যে, উনি একজন খুব বড় মাপের তাত্ত্বিক ছিলেন। তিনি একটি বই রচনা করেছিলেন সঙ্গীত তত্ত্ব নিয়ে, Ragas and Raginis of Hindusthan. সেই-টার সম্পর্কে নানা রকম টিপ্পনী আছে। যতটুকু পাওয়া যায়, চিন্তা করার অনেক উপাদান তার মধ্যে আছে। কিন্তু সেই যে পরিচয় অমিয়নাথ সান্যালের সঙ্গীত তাত্ত্বিক হিসাবে, সেই পরিচয় কিন্তু এ বই এর পরিচয় নয়।

বর্তমান শতাব্দীর প্রথম দিকে কলকাতার উচ্চসঙ্গীতের যে পরিমণ্ডল ছিল সেই সম্বন্ধে বাঙালি পাঠককে আকর্ষিত করা এবং সেই সম্বন্ধে বা সেই বিষয়ে অবহিত করার ক্ষেত্রে অমিয়নাথ সান্যালের প্রচেষ্টার একটা অগ্রণী ভূমিকা আছে বলে আমি মনে করি। এবং অনেকেই এই বই এর প্রশংসা করেছেন, যদিও আমি মনে করি যতখানি এই বইটার প্রতি আকর্ষণ, মানে এই বইয়ের যতখানি গুরুত্ব পাওয়া উচিত ছিল, ততখানি এই বইটি গুরুত্ব পায়নি। তার একটা কারণ হতে পারে যে, এই বই অন্য কোনো ভাষায় প্রকাশিত হয়নি। আমরাই পড়েছি, এবং আজকের পাঠক কতটা এই বই এর সঙ্গে বা এর প্রতি আকর্ষণ বোধ করেন, তা আমি জানি না, বলতে পারব না। কিন্তু বাংলায় উচ্চসঙ্গীতের যে “ইতিবৃত্ত” তা নিয়ে যতগুলি বই আছে তার মধ্যে আমি এই বইটিকে বিশেষ মূল্য দিই এবং মনে করি যে এটা সবারই পড়া উচিত। সম্প্রতি আমি শুনলাম এই গত সপ্তাহ খানেক আগে, মারাঠী ভাষায় লেখা একটি বই which is translated into English and has just been published. That is something which has always been important to me of equal stature with Amiyanaath Sanyal’s book. The book is ‘Maza Sangeet Vyasang’ by Govindrao Tembe. This has been translated into English with a title ‘My Pursuit of Music’, there is also a book which has a connection with “Harmonium”. [ধ্বনি অস্পষ্ট]

যেটা আমার মনে হয়, এই বই সম্বন্ধে বলার যে, প্রথম যেটা এই বইটা পড়লেই মনে হয়, এবং এই বইটা যখন আমরা পড়েছি, তখন ও ঠিক গান শোনার অভিজ্ঞতাও অতো বেশী নয়, রেডিওতে গান শুনি হয়ত, অনিন্দ্য আর আমার গান শোনার প্রথম দিক হয়ত — ৭০ সালের প্রাথম দিক কার সময় [ধ্বনি অস্পষ্ট]— সেসময় কোনো একটা সময় পড়েছিলাম তখন এঁদের নাম যাঁদের নাম আমরা এই বইতে পাই তাঁদের গান সম্বন্ধে খুব একটা ধারণা ছিল না, তখন পাওয়া ও যেত না বা পাওয়া খুব মুশকিল ছিল। মউজুদ্দিন খান, রহমত খান, গওহর জান, মালকাজান এই নাম গুলোই আমাদের চোখে ভাসত, এবং তাঁদের সম্বন্ধে এত চিত্তাকর্ষক বর্ণনা ছিল যে সেই গানগুলো আমাদের মনে গেঁথে যায়। তখন মনে করিনি কোনদিন সেটা শুনতে পারব। কিংবা শুনতে পারব কি পারব না তাও জানতাম না। এখন এঁদের অনেকের গানই আজ শোনা যায় এবং শোনাটা অনেক সহজ হয়ে গেছে।

যেটা আমার মনে হয় যে, এই বইটার সবচেয়ে বড় বিষয় যে, শুধুমাত্র এই শিল্পীদের সম্বন্ধে তিনটি লেখা এই বইটিতে আছে, 1) স্মৃতির অতলে মউজুদ্দিন খান 2) স্মৃতির অতলে ফৈয়াজ খান 3) স্মৃতির অতলে কালে খান। যেটা সার্বিক ভাবে মনে হয় যে, এক ধরণের সঙ্গীত জীবন তার যে এক ধরণের Indolent Leisure বা আলস্যবৃত্তি এই বই-এ যেভাবে তুলে ধরা হয়েছে সেটা আমি কিন্তু কোনো বাংলা বইতে এভাবে দেখিনি।

লেখা সম্বন্ধে দুটি জিনিস আমি বলব। এখানে দুটি জিনিস লক্ষ্য করা যায়; একটা হচ্ছে এর মধ্যে সাহিত্যবোধ সেটা নিয়ে আমরা আলোচনা করতেই পারি, যদিও সেটা আজকের আলোচনার বিষয় নয়, আরেকটা হচ্ছে সঙ্গীত নিয়ে যে আলোচনা হয়, তার কিছু বিশিষ্ট লেখা আছে, তাতে সাহিত্যবোধ থাকতেও পারে নাও থাকতে পারে, কিছু লেখায় আছে, কিছু লেখায় নেই।

আমি আল্লাদিয়া খান সাহেবের একটা আত্মজীবনী পড়েছিলাম, তাতে সাহিত্যবোধ আলাদা করে আছে বলে আমার মনে হয়নি। তবে তাতে সঙ্গীতের সবচেয়ে বেশী [গুরুত্বপূর্ণ] শব্দ। শব্দ নিয়ে এক ধরনের চিন্তা, শব্দ নিয়ে এক ধরনের বোধ, সেইটা যেভাবে আছে, সেইটা আমি মনে করি যে, সাঙ্গীতিক কাহিনীর একটা বিশেষ উপাদান, বিশেষ আকর্ষণ এর বিষয়। যে শুধু দৃশ্য জগৎ নয়, শ্রুত জগৎ, যেটা, শোনার অভিজ্ঞতা, শব্দের অভিজ্ঞতা, সেই অভিজ্ঞতাটা খুব গুরুত্বপূর্ণ। এই অভিজ্ঞতার প্রকাশ অমিয়নাথ সান্যাল লেখায়, আমার চল্লিশ বছরের অভিজ্ঞতা আমি প্রথম পাই, সেই দিক থেকে বইটিকে আনন্দ বলে মনে করি।

আমি তিনটি বিষয় নিয়ে কথা বলছি, খুব সামান্যই বলব, [ধ্বনি অস্পষ্ট]— একটা হচ্ছে এই বই-এ স্থান নির্ণয়। বই এর বর্ণনার সময়, আনুমানিক ১৯১২ থেকে ১৯১৫। এই সময় অমিয়নাথ সান্যাল কলকাতার বাসিন্দা, তিনি কৃষ্ণনগরের বিশিষ্ট সান্যাল পরিবারের [ধ্বনি অস্পষ্ট]— তিনি এসময় কলকাতায় আছেন এবং তিনি মেডিকেল কলেজে ডাক্তার হবার জন্য পড়াশুনা করছেন, এটা হচ্ছে তাঁর নিজের পরিচয়, ব্যক্তিগত পরিচয়। এছাড়া তাঁর একজন সঙ্গীতের ছাত্র হিসাবে একটি পরিচয় আছে। তিনি বিশ্বনাথ রাও ধাড়ীর কাছে গান শিখছেন, তারপর বিখ্যাত গায়ক ভীম রাও এর কাছে ধ্রুপদ শিক্ষা গ্রহণ করেন। এরপর কোনো একটা সময় বিখ্যাত হারমোনিয়াম বাদক শ্যামলাল ক্ষেত্রীর সঙ্গে তাঁর পরিচয় হয়, এবং এটাই তাঁর জীবনে পরিবর্তনের সময়। যাইহোক, সেইসূত্রে তিনি একটি বিস্মৃত জগৎ, যাঁর মধ্যে অনেক খুব নাম করা হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের দিকপাল মানুষ (ব্যক্তিত্ব), তাঁদের সঙ্গে তাঁর পরিচয় হয়। ১০১ হ্যারিসন রোড এ শ্যামলাল মিত্রের বাড়ি, সেই বাড়িটা তাঁর গল্পের কেন্দ্রস্থলে আছে। আরেকটা জিনিস আমি এখানে বলি যে, এই বইটা পড়লে এখানে কারা আছেন কারা সংগীত চর্চা করছেন তার একটা চিত্র পাওয়া যায়। আমি আগেই বললাম যে, সে সময় মেটিয়াবুরুজে চলছে। এ ছাড়া অনেকে আছেন, অনেক রাজ-রাজাদের জমিদারদের সংগীত প্রেমের কথা আমরা জানি। সংগীত প্রীতির কথা আমরা জানি, কিন্তু কলকাতার সংগীতের পৃষ্ঠপোষক কারা সেটা এখানে খুব সুন্দর ভাবে সামনে এসেছে। সেটা হচ্ছে অবাঙালী ব্যবসায়ী সম্প্রদায় কারণ একজন প্রধান মানুষের নামটা আমরা জানি তিনি ছিলেন গোপী চাঁদ শেঠ। তিনি কলকাতায় বসবাস করতেন কিন্তু বম্বেতেও তার যোগাযোগ ছিল। তার সাথে একজন থাকতেন, তার স্ত্রী বলে বর্ণিত হন, তারাবাগি তাঁর নাম। এই তারাবাগি এর পরিচয় আমি অনেক বোঝার চেষ্টা করেছি। এটা নিয়ে খানিকটা মতভেদ বা মতবিরোধ আছে। ...but that she received extreme training is well known because Duli Chand Seth employed many Ustads to train her in Calcutta. তাঁর মধ্যে প্রধান ছিলেন ওস্তাদ আল্লাদিয়া খান, তিনি কলকাতায় এসে তাঁকে(?)শেখাতেন। আল্লাদিয়া খান কলকাতায় এসে থাকতে রাজি হননি। এটা আল্লাদিয়া খান এর জীবনী থেকে আমরা জানতে পারি। কিন্তু একজনকে তিনি পান, এবং তাঁর হাত ধরে কলকাতায় সঙ্গীতের চিন্তায় একটা পরিবর্তন হয় এবং ইনি হচ্ছেন বাদল খাঁ। তিনি কলকাতায় পাকাপাকি ভাবে আসেন এবং এখানে বসবাস করেন। বাদল খাঁ অমিয় সান্যালের কখনে একটি প্রধান চরিত্র।

এখানে একটা ছোট জিনিস একটু বলে নিয়ে এগোচ্ছি। সেটা হচ্ছে যে, এখানে ধ্রুপদ এবং খেয়াল। ধ্রুপদের প্রতি এক ধরনের আকর্ষণ যেটা পুরোনো বলে মনে করা হচ্ছে। এখানে অনেকদিন ধরেই ধ্রুপদের প্রতি আকর্ষণ রয়েছে। খেয়ালের প্রতি যে আকর্ষণটা, সেটার পরিমণ্ডল কি ভাবে খেয়াল এবং ঠুমরী দাদরা, গজল.....এই যে নতুন [ধ্বনি অস্পষ্ট] তৈরী হচ্ছে তার সম্বন্ধে চিন্তার একটা জায়গা আছে। এখানে আমি বলব শহরের সঙ্গীতপ্রিয়তা। আমরা জানি যে, মহারাষ্ট্রে, বিভিন্ন সংস্থান বা বিভিন্ন জমিদারী কিংবা রাজাদের... [ধ্বনি অস্পষ্ট] বা সেটা মহারাষ্ট্রের বিভিন্ন জায়গায় যে সঙ্গীত প্রসারিত হয়েছে, সেটা Largely aristocratic background.

কিন্তু কলকাতার background-টা সে রকম নয়, একটা মিশ্র মানে যেমন রাজন্যবর্গ, জমিদার, কলকাতায় বসবাসকারী যেমন আছেন (বাঙালি), তেমনি সাধারণ ব্যবসায়ী আছেন, বড় ধরনের ব্যবসায়ী আছেন। সবাই মিলে একটা জগৎ, এবং সেই জগৎটাও [ধ্বনি অস্পষ্ট] এবং অমিয়নাথ সান্যালের যে অসাধারণ কৃতিত্ব, সেটা হচ্ছে বিভিন্ন অংশে তাঁর যে অনায়াস গতি, এইটা অন্য কোথাও অন্য কারুর লেখায় আমি দেখিনি। তিনি যেমন তবাবেফদের বাড়িতে যান, তাদের সঙ্গে সক্ষমতা ছিল, ঠিক তেমনি ওস্তাদের বাড়িতে যান, ওস্তাদের সঙ্গে তাঁর সক্ষমতা আছে, আবার বাঙালি জমিদারবর্গের সঙ্গে তাঁর সক্ষমতা আছে, বিভিন্ন ছোট বড় মাপের ব্যবসায়ী, হিন্দুস্থানী ব্যবসায়ীদের তাদের সঙ্গে তাঁর সক্ষমতা আছে। আমাদের বুঝে দেখা যে, এই জগৎটা আসলে খুবই খন্ডিত এবং এর মধ্যে নানারকম সম্পদ আছে। মহিলাদের সঙ্গে পুরুষদের সম্পর্ক বা বিরোধ, বিভিন্ন ধরনের যে পৃষ্ঠপোষকতার বিরোধ আছে কিন্তু অমিয়নাথ সান্যালের যে মধ্যবিত্ত, আগ্রহী যে চরিত্র, যে এই গল্পের কথক। সেটা খানিকটা, এই ধরনের যে ঘৃণ্যতা, সেটাকে ঢেকে রাখে, কেননা যদিও তিনি বিরোধের কথা বলেছেন, যেমন - গওহর জান এর সঙ্গে ফৈয়াজ খানের ঝগড়ার

কথা বলছেন, মালকাজানের সঙ্গে গওহরজান এর ঝগড়ার কথা বলছেন, তিনি কালে খানের সঙ্গে গওহরজানের ঝগড়ার কথা বলছেন। একটা troubled relationship ছিল তার কথাও বলছেন। কিন্তু তাও যেহেতু তিনি সবাই-এর স্নেহ পাচ্ছেন এবং তিনি সবাই-এর সঙ্গে একভাবে একটা সুন্দর ব্যবহার করতে পারছেন, সেই কারণে তিনি এদের.....[ধ্বনিঅস্পষ্ট]

দ্বিতীয় কথা বলি। “স্মৃতি” নিয়ে একটা কথা বলেছেন, বিস্মৃতির সাগরের তলে স্মৃতির অনন্ত অতলে ... The fathomable depths of memory on the ... [ধ্বনিঅস্পষ্ট] of forgetting..... [ধ্বনিঅস্পষ্ট] অর্থাৎ কিনা ভুলে যাওয়াটাই শেম্, ভুলে যাওয়াটাই মৃত্যু। কিন্তু অমিয়নাথ সান্যালের কাছে ভুলে যাওয়াটার পেছনেও স্মৃতি রয়েছে। ভুলে যাওয়াটাকে অতিক্রম করে স্মৃতিকে ফিরিয়ে আনতে হয় এবং ১৯৭৪ সালে লেখা যে বই, যেখানে তিনি ৪০ বছর আগেকার কথা বলছেন, স্মৃতিগুলোকে আলাদা ভুলে ধরার চেষ্টা করছেন।

স্মৃতি নিয়ে বলতে গেলে যে অনেকগুলো কথা বলতে হয়। একটা যেটা আমি বলব, সেমিনারের বিষয়ের সাথে যুক্ত করে একটু খানি স্মৃতি গুলোকে বলার চেষ্টা করবো, সেটা হল সঙ্গীতের কাহিনীর বিষয়। Anecdote বিষয়ে, কাহিনী বিষয়ে, সঙ্গীতের বিষয়ে। আমাদের হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের সম্বন্ধে যা বলতে পারি, সেটা অধিকাংশই কথ্য কাহিনী, যেটা ইংরাজিতে Anecdote বলা হয়। But Anecdote কথাটা বোধহয় ঠিক লাগসই নয়। এমন একটা কথা বার করা দরকার যেটা এখনো পর্যন্ত আমাদের বাংলা ভাষায় সেই মতো নেই। এই শব্দটা বোধহয় একটু পরিবর্তন করা প্রয়োজন, অন্য একটা কথা ব্যবহার হতে পারে।

এই গল্পগুলো যেকোনো সময় আপনারা যাঁরা এই সঙ্গীত সম্বন্ধে অনেক বেশীই জানেন – সঙ্গীতের সব বিষয়েই যখন আমরা ঘটনা নিয়ে কথা বলি, একটি অনুর্তান সম্পর্কে তালিম দিতে গিয়ে, তালিম নিতে গিয়ে কিছু যদি শেখানো হয়, তার সম্বন্ধে একটা গল্প থাকে। এই গৎ-টা, ঐ গৎ-টা এইভাবে হয়েছে, এই গৎ-টা এইভাবে বাজিয়েছে, এই কায়দাটা অমুক অমুক এরকম ভাবে বাজান বা বাজানো হয়েছিল। তারপর এইভাবে কাহিনী [ধ্বনিঅস্পষ্ট].....একটা জিনিস আমি বিশেষভাবে মনে করি যে, Anecdote is a pedagogy-instrument in Indian Classical Music [ধ্বনিঅস্পষ্ট]Anecdote নিয়ে দীর্ঘ আলোচনা আমি করব না, দুটি কথা বলেই আমি এগিয়ে যাব। অমিয়নাথ সান্যালের লেখায় দুধরনের Anecdote আছে; একটা হচ্ছে স্থান, কাল,পাত্র ইত্যাদি নিয়ে বিভিন্ন ধরনের Anecdote, আরেকটা হচ্ছে শব্দ নিয়ে The Musical Anecdote – certain kind of notes of sound, সেটাকে ধরার চেষ্টা এবং সেইটা আমি মনে করি যে, সত্যিই হয়ত সেই সঙ্গীতের যে কথা উনি বলবার চেষ্টা করেছেন, সেগুলো আমরা আরো ভালো ভাবে বুঝতে পারব। আমি দুটি Anecdote নিয়ে চিন্তা করতে গিয়ে দেখেছি; এই যে Anecdote বলা হয়, সেখানে কিন্তু দুটো জিনিস আসে। একটা হচ্ছে Anecdote কিন্তু নিজের অভিজ্ঞতা নির্ভর হয়, আমি আজ বলতে পারি যে আমি কারুর কাছে শুনেছি আমি সেটাই বলছি,... এগুলো চলে আসছে মুখে মুখে।

স্মৃতির যোগ; সঙ্গীতের যে community, যে সম্প্রদায়ের সাথে আমরা সবাই যুক্ত, সে সম্প্রদায়ের অন্য স্মৃতি। যতদূর আমাদের নিয়ে যায়, ততদূর এই কর্ণ চলে, তার বাইরে চলে না –The Limits of Memory are return [ধ্বনিঅস্পষ্ট]। প্রতিটি এই ধরনের গল্পে নানা ধরনের তথ্য মজুত করাকবে হয়েছিল, যখন হয়েছিল কি ভাবে হয়েছিল। আসল কথা কিন্তু সেই সময় গুলো কে জানবে? একধরনের শিল্পীর সম্বন্ধে, একধরনের গানের সম্বন্ধে, এক ধরনের performance এর সম্বন্ধে এক ধরনের গল্প বলা যায়, কেউ আপনার বলতে পারেন ফৈয়াজ খানের গলা এক ধরনের Bass voice, বা আব্দুল করিম খানের voice ‘sharp voice’, এরকম কিন্তু বলা যায়, কারণ এগুলো একটা Probability, যা নিয়ে গল্প আছে, এ গল্পগুলো চলে। গল্প এক ধরনের Probability-র উপর নির্ভর করে। আরেকটা হচ্ছে, এক ধরনের decor আছে। কিছু বিষয়ে কিছু জিনিস বলা যায়, অন্য কিছু বিষয়ে কিছু জিনিস বলা যায় না বা আবার অন্য বিষয়ে কিছু বলা যায় না বা যায়, যেগুলো আরেকটা বিষয়ে বলা যায় অর্থাৎ vice-versa.

আরেকটি বিষয়ে আমার বলার একটু ইচ্ছে ছিল। যে তিনজন শিল্পীর সঙ্গে তাঁর পরিচয়, যদি দেখেন তাহলে দেখবেন যে, এই যে পরিচয় বা কাহিনী আছে, এই text এর যে narrative এবং কথক, তিনটি বিষয়ই একটু আলাদা আলাদা লাগবে।

মইজুদ্দিনের গান তিনি প্রথম শুনছেন কলকাতার বাড়িতে almost কৈশোরে, তারপর কলকাতায় এসে আবার তাঁর পরিচয় হল। মইজুদ্দিন, শ্যামলাল ফ্রেত্রী কাছের মানুষ ছিলেন। তাঁর সঙ্গে বেশ কিছু বছর ধরে সক্ষ্যতা ছিল, প্রায় ৭ বছর। এই যে ১৯০৮ থেকে

১৯১৫ সাল, এই সময়ে তার সখ্যতা ছিল।

ফৈয়াজ খানের সম্বন্ধে যে গল্পটা, সেখানে ফৈয়াজ খানের সম্বন্ধে একটা ঘটনা বলি। ফৈয়াজ খান এই সময় কলকাতায় এসেছিলেন, বা মালকাজানের সঙ্গে দেখা করতে তিনি শ্যামলাল ক্ষেত্রীর বাড়িতে আসতেন। এঁরা কেউ একজন অপরজনকে চিনতেন না। অল্প বয়সে একটি গজল গেয়েছিলেন, পরবর্তীকালে তিনি বহু গান শুনেছেন, 1940 সাল থেকে ফৈয়াজ খান [ধ্বনিঅস্পষ্ট] কিন্তু ঐ একটি গজলকে ঘিরেই গল্প বা গল্পের বিষয়, আর তাঁর মনের উপর যে ক্রিয়া এটাই হচ্ছে গল্পের বিষয়। ঐ একটি গজলের স্মৃতি নিয়েই গল্পটা। তৃতীয় যে গল্প, সেটা কালে খানকে নিয়ে। এটা একটা খুবই রম্য, একটা চিত্তাকর্ষক গল্প। কালে খানের নাম আপনারা সবাই শুনেছেন, কানাইদা গায়ক, ড্রামে দেখা হল চশমা পরা মুসলমান ভদ্রলোক, খুবই হুস্ট চেহারা, তাঁর সঙ্গে আলাপ হলে পরে জানা গেল তিনি কালে খান। তাঁর অনুষ্ঠানের ব্যবস্থা হল। সুতরাং গানের এখানে যে বর্ণনার বিষয়, সেটি অনুষ্ঠানের বর্ণনা, সেটা খুব ক্ষুদ্র কিংবা তার ব্যস্তি আছে। এটা ছাড়াও, তার আশেপাশে অনেক অনেক গল্প জুড়ে আছে, একটার থেকে আরেকটায় যাওয়া যায়। একজনের স্মৃতি থেকে আরেকজনের স্মৃতি তে যাওয়া যায় এবং সব মিলিয়েই এই পরিমণ্ডল তৈরী হচ্ছে। এখানে আমি বলব, যদিও এ গল্পের কেন্দ্রস্থল কলকাতা, অনেক শহর, অন্য শহরের মানুষের কথা এ গল্পে জানা যায় এবং জানা যায় কলকাতায় যে সাঙ্গীতিক পরিমণ্ডল।

আমি আপনাদের সবাইকে বলছি যদি মনে করেন তাহলে এই অমিয়নাথ সান্যালের বইটি পড়বেন। এখানে আজকে বিশেষ করে আমি বলার জন্য ঘটনাগুলো পড়লাম, আমার মনে হল যে প্রত্যেকবার পড়ার সময়ই এমন কিছু মনে হয় যে, সেটা আগে কোথাও পড়িনি। এবং যদি কোনদিন মনে হয় বা যদি এই বিষয়ে আরো বিস্তৃতভাবে আলোচনা করার সুযোগ পাওয়া যায়, আমরা সবাই মিলে আলোচনা করতে পারি।

[Verbatim prepared by Sukanya Sarkar and Suranjita Paul]

Music Mapping of Kolkata

RAGA APPLICATION IN BENGALI THEATRE SONGS

AUGUST 1, 2016 | ADMIN

বাংলা থিয়েটারে নাট্য সংগীতে রাগের ব্যবহার

বক্তা: দেবজিৎ বন্দ্যোপাধ্যায়

কোলকাতা থিয়েটার বললে; কোলকাতা কি ভাবে এই মানুষজনের ওপর প্রভাব বিস্তার করেছিল এবং রাগ বিন্যাস কি ভাবে কোলকাতা ওপর নির্ভর করে গড়ে উঠেছিল এইরকমই আমার একটা ধারণা আছে। অনেকেই জানেন না যে আমাদের বাংলার এই থিয়েটারের গান বা মঞ্চ গান; এটাকে কি বলে? মানে কি ভাবে কি হয়েছে। অনেকেরই সেটার সঙ্গে যোগ নেই। কিন্তু আমাদের নাট্য-সঙ্গীতের প্রবেশ প্রায় দ্বিতীয় শতক থেকে। নাট্য-সঙ্গীত এই শব্দটা দ্বিতীয় শতক থেকেই; আমাদের ভারতবর্ষে নাট্যশাস্ত্র যত দিন এসেছে, নাট্য সঙ্গীত তার সাথে এসেছে। কিন্তু যাই হোক, সংস্কৃত যুগে সে-গুলো হয়েতো অবহেলিত থেকে গেছে। পরবর্তীকাল আমি বলতে চেয়েছি, এখানে সেটা মঞ্চ-গান। সেটি হচ্ছে ১৭৯৫ এর ২৭শে নভেম্বর। কোন বাঙ্গালী নয়, একজন রাশিয়ান, (নাম) জেরাসিম স্তিপানোভিচ্ লেবেদেব(Gerasim Stepanovich Lebedev)। তিনি এই কোলকাতায় আসেন। প্রাথমিক ভাবে আগেও এসেছিলেন তার গুরুর সঙ্গে, তার গুরু ছিলেন আন্দ্রেয় রাজুমোভস্কি(Count Andrey Razumovsky; Musician, Violinist)। তিনি ব্যক্তিগত জীবনে একসঙ্গে বন্ধু ছিলেন, প্রায় অসম বন্ধুত্ব। তিনি বেটোফেনের বন্ধু ছিলেন, তিনি হেডেনের বন্ধু ছিলেন এবং বন্ধু ছিলেন মোজার্টের, এবং তিনি কতটাই বন্ধু ছিলেন যে তার প্রমাণ হচ্ছে বেটোফেন তাঁর (একটি) সিস্ফনী উৎসর্গ করেছিলেন এই কাউন্ট রাজুমোভস্কি কে। এরই ছাত্র ছিলেন লেবেদেব। তিনি প্রথম একবার বিশ্ব পরিক্রমায় বেরিয়েছিলেন তাঁর গুরুর সঙ্গে। পরবর্তীকালে তিনি যখন একটু বড় হন, তখন তিনি স্থায়ী ভাবে ভারতবর্ষে আসেন। প্রথমে তিনি তদানীন্তন মাদ্রাজ, (যেটা) এখনকার চেন্নাই, সেখানে এসে বসবাস শুরু করেন। সেখানে রুজি-রোজগার না জমায় আসেন কোলকাতায়।

তখন কর্নওয়ালিসের আমল। এই কর্নওয়ালিসের আমল বললেই তখনকার দিনের সেই ভূমি সংস্কারের কথা আসে। আজও যে ভূমি সংস্কার আইন বলবৎ রয়েছে (সেটি) সেই কর্নওয়ালিসের আমলের। এখানে এসে আর এই রেভেরেন্ড (যিনি) আদতে চেলো আর ভাওলিন বাদক ছিলেন, তখনকার বিভিন্ন অনুষ্ঠানে চেলো ও বেহালা বাজাতেন। কিন্তু তাতে বিশেষ কোন রোজগার ছিল না। ফলে তিনি তদানীন্তন যে সব ইষ্ট ইন্ডিয়া কোম্পানির মনিবানীরা এখানে থাকতেন তাদের স্ত্রীদের গান শেখাতে শুরু করলেন। তাতেও তার রোজগার সে ভাবে বাড়ে না, কিছু সম্মান বাড়ে। তখন তিনি সাধারণ মানুষদের সাথে মেশার তাগিদে বাংলা ভাষা শিখতে আরম্ভ করেন গোলক বিহারী দাস বলে তদানীন্তন এক ভাষা শিক্ষকের কাছে। তিনি (গোলক বিহারী দাস) চার্চ মিশনারী কলেজে ভাষা শিক্ষক ছিলেন। এ কলেজের এখন নাম পাল্টে

গেছে। আগে চার্চ মিশনারী কলেজ ছিল, এখনকার নাম হয়েছে সেন্ট জেভিয়ার্স কলেজ। এঁর কাছে তিনি ভাষা শিখতে শুরু করেন এবং বেশি মানুষের সঙ্গে মেশার তাগিদে তিনি এখানকার রাগ সংগীত শিখতে আরম্ভ করলেন। তিনি প্রথম বাংলা মঞ্চাভিনয়ের উৎসাহ দেন এবং জোবাইল দেবিসগাইজ, তিনি বাংলায় রূপান্তর করেন কাল্পনিক সংলাপ। তখনকার যে সব রাগের কথা ওঁর ডায়রি-তে পাওয়া যায়। যে সব রাগ-রাগিনী তিনি শিক্ষা করেছিলেন তদানীন্তন সময়কার সেই গুলোকেই উনি লিখেছিলেন। ‘মৎ প্রণীত শিক্ষা দ্বারা বিভিন্ন বাদককে সংগ্রহ করে আমি এই গানে ব্যবহার করেছিলাম এই নাট্যে।’ তেমনই একটি নাটকের গান আমি শোনাচ্ছি যে কি ভাবে কলকাতার ছাপ ফেলেছে এবং তদানীন্তন ওদের যে ট্রেনিং, ওদের যে ভাবে শিক্ষা, সেই শিক্ষা কে তিনি কি ভাবে আস্তে আস্তে আমাদের মতো করে তুলছেন আর বিজ্ঞাপনের পাতায় তিনি ব্যবহার করেছিলেন ওই শতকের কবি ভারত চন্দ্র রায়ের গান। এটা কিন্তু তিনি বিজ্ঞাপনে দিয়েছিলেন। এতোটাই উদার ছিলেন তদানীন্তন নাট্য পরিচালক বা প্রযোজক। আজকের দিনে কোন নাট্য দল, নাট্য প্রযোজক বা পরিচালক, যারা সঙ্গীতকার বা সঙ্গীত পরিচালক আমাদের চেয়ে অনেক ভাল জানেন যে তাদের নাম খুব কম পরিচালক বা প্রযোজক দেয়। তাও প্রথম দিকে একটা বড় বিজ্ঞাপন থাকলে দেয়, না থাকলে পরে দেয় না। কিন্তু তিনি দিয়েছিলেন। এখনকার দিনে দেখুন; আজকে যে শুদ্ধ বসন্ত-এর প্রচলন হয়ে গেছে, তখন তারা বলতেন পরজ বসন্ত। দেখুন সেই তখন চালটা কেমন ছিল। কয়েকটা গানের উদাহরণ দিয়ে শুধু দেখাবো কলকাতার ছাপ কি ভাবে পড়ছে। ইনি কিন্তু কলকাতার রাগ-রাগিনী শেখেন নি, পাশ্চাত্য সঙ্গীতে তার দক্ষতা ছিল, তবু তিনি করলেন...

▶ 00:00

00:00 🔊

মজা হচ্ছে, আজকে আমরা বলি প্রিলিউড-ইন্টারলিউড। এখনকার গানে যারা সঙ্গীত করেন তারা জানেন প্রিলিউড-ইন্টারলিউড ছাড়া কোন গান তৈরি হয়ে না। তখনকার দিনে কিন্তু আমাদের এখানে কনসার্ট (concerto) বাজতো, কিন্তু প্রিলিউড-ইন্টারলিউড -এর ব্যবহার ছিল না। কিন্তু লেবেদের অদ্ভুত একটা জায়গা বেছে নিচ্ছেন এবং গানটা যখন যাচ্ছে তাতে বোঝা যায় তিনি ওখানে নিশ্চয় কোন অন্তত... (ধ্বনি অস্পষ্ট)। এটার তো কোন রেকর্ডেড ভার্সন পাই নি, কিন্তু কোন না কোন ভাবে ওইখানে ওই আমাদের যেমন ‘বার’ বাজানো হয়, তেমন একটা ‘বার’ মিউজিক গেল। দেখুন কি রকম দেখায় -

▶ 00:00

00:00 🔊

এই যে একটা পাশ্চাত্যের ধারা এবং কলকাতার প্রভাব, (এই) দুটো মিলিয়ে একটা নতুন সঙ্গীতের প্রজন্ম তৈরী হল বলা যেতে পারে এই থিয়েটার গানের সূত্রে। আমরা যদি একটু দেখি কি রকম, যেহেতু আপনারা এখানে যারা রয়েছেন বেশির ভাগই হয়তো যন্ত্র সঙ্গীতের লোক আর আমার শিক্ষা দীক্ষা সেটিও এক যন্ত্র সঙ্গীত বিশারদের কাছে, আজকে তিনি আমাদের মধ্যে নেই, তিনি ওস্তাদ সাগিরুদ্দিন খান সাহেব। তিনি সারেঙ্গী বাজাতেন, ভারতবর্ষের অন্যতম সারেঙ্গী বাদক ছিলেন। তিনি বলতেন গানের মধ্যে যেমন (তেমনি) সারেঙ্গীর মধ্যে বলা হত স-ও রঙ্গ। মানে, সব রং আছে বা ‘স’-রঙ্গ মানে একশ রং আছে। এই ভাবে তাঁদের শিক্ষা হত। এখন সারেঙ্গী প্রায় হারিয়ে গেছে তো সব রঙ্গের কথা তো উঠেই যায়। আমরা গানের মধ্যে পেয়েছি, বিখ্যাত গান ছিল ওস্তাদ আমির খান সাহেব গাইতেন - সুঘর সুঘর ব্যাঠে সব গুণী জন যেখানে সবাই বসে থাকবে; ‘উননচাস্ কুট তান শুনাবে’। আজকে তো আমরা দুটো কি একটা ছাড়া কুট তানই শুনি না। বড়ে গুলাম আলি খান সাহেব চলে যাওয়ার পরে কুট তানই শোনা যায় না। এই যে, এই গুলো কিন্তু কলকাতা তে এই সব গান গুলোর অদ্ভুত প্রভাব পড়েছিল এবং এই শিক্ষাগত দিকে আমরা বার বার এগিয়ে গেছি। এই যে আমি একটু দেখাচ্ছিকেউ যখন কনসার্ট (concerto) বাজাতো সেটাও রাগের ওপর। এই যে দূরে কিছু বাজে আমরা খেয়াল করি না ওটা রাগে বাজছে। কি রকম (দেখুন)

▶ 00:00

00:00 🔊

এই যে ত্রিমাত্রিক ছন্দ, দুমাত্রিক ছন্দ, চারমাত্রিক ছন্দ কে অদ্ভুত ভাবে তখনকার দিনে ব্যবহার করা হচ্ছে। আমি আর রাগ গুলোর প্রকরণ বা রাগ গুলো নিয়ে আর বেশি আলোচনা করছি না।

এরপরে আমরা যদি আর একটু এগিয়ে যাই আমরা দেখি কোলকাতার প্রভাব পড়ছে। তদানীন্তন থিয়েটারের আর একটা প্রকরণ ছিল। থিয়েটার বা অভিনয়ের আরেকটা প্রকরণ ছিল; যাত্রা। তখন গোবিন্দ অধিকারী বলে একজন ভদ্রলোক, প্রথমে হুগলীতে থাকতেন, পরবর্তীকালে বৃহত্তর কোলকাতা অর্থাৎ হাওড়ায় এসে বসবাস শুরু করেন শহরতলীতে। তখনকার দিনে তিনি তিনশো মুদ্রা করে (পারিশ্রমিক) নিতেন। এক একটা তিন ঘন্টার অভিনয় করতেন এবং তার জন্য তিনশো মুদ্রা করে নিতেন। তিন ঘন্টায় শেষ, আবার অভিনয় শুনতে গেলে আবার তিনশো মুদ্রা দিতে হবে। এবং শোনা যায় যে বহু মহিলারা এই তিনশো মুদ্রা নিয়ে না যাওয়ার জন্য গয়নাগাঁটি সব খুলে দিয়ে আসতেন। তিনি এই যাত্রার মধ্যে ব্যবহার করতেন এবং এইটাই কোলকাতাইয়া যাত্রা, বিশেষত: যে যাত্রা আমরা কোলকাতা এবং শহরতলী অঞ্চলেই পাই। এর সুদূর প্রভাব পড়ে এই বাড়ির ওপর অর্থাৎ জোড়াসাঁকো ঠাকুর বাড়ির ওপরে। কি রকম? আমরা যে ভৈরবী শূনি সেই ভৈরবী, তাই বাজছে, কিন্তু তার প্রকরণ পালটে যাচ্ছে। তিনি দ্বিতীয় ভূমিকায় অভিনয় করতেন। তিনি বহুরূপী - যে বিদ্যা আমরা বলি অভিনয় কে। এখনকার দিনে বহুরূপী প্রায় দেখাই যায় না, আপনারা যদি সুবর্ণরেখা ছবি দেখে থাকেন, সেখানে দেখবেন বহুরূপী রয়েছে।

আজ আমরা বহুরূপীর খেলা দেখেছি, গান শুনেছি, অভিনয় দেখেছি। তিনি ভাব করে নিতেন, অদ্ভুত ভাবে সাজতেন, এইপাশটা পুরুষ আর অন্যপাশটা মহিলা আর মাঝখানে তার লিপ টা (Lip) বা দাঁতটা খানিকটা বার করা থাকতো। মানে তিনটি চরিত্রে একসাথে অভিনয় করতেন। এই ভাবে গোবিন্দ অধিকারী অভিনয় করতেন। তার গানে যখন কৃষ্ণ চলে গেছে মথুরায় তখন দ্বিতীরা বলছে আমরা ওকে ফিরিয়ে নিয়ে আসি, তখন রাধা কি বলে, শুনুন—

▶ 00:00

00:00 🔊

একটু যদি এগিয়ে আসেন রবীন্দ্রনাথের একটা গান যদি মনে পড়ে আপনারা দেখবেন

▶ 00:00

00:00 🔊

রবীন্দ্রনাথ নিতেন কিন্তু বদলে দিতেন, চার চার ছন্দ কে, তিনতালের চার চার ছন্দ কে উনি খেমটার ছাঁচে ফেলে দিয়ে তিন তিন ছন্দে নিয়ে গেলেন। তাতে এবং তার সঙ্গে এই যে দিক গুলো ... এই আধুনিক দিকটা আর একটু বাড়িয়ে দিলেন (ধ্বনি অস্পষ্ট)। এখন রবীন্দ্রসঙ্গীত শুনলে সেটা বোঝা যায় না অবশ্য। এখন সব সেখানেও ঘরানা হয়ে গেছে; দক্ষিণী ঘরানা, গীতবিতান ঘরানা, শান্তিনিকেতন ঘরানা; তাতে মুশকিল হচ্ছে রবীন্দ্রনাথ চাপা পড়ে যাচ্ছেন। রবীন্দ্রনাথের যদি আপনি গান শোনেন, যদি রেকর্ডে আপনারা কেউ যদি তার গাওয়া গান শোনেন, সেই গানের যে অভিনিবেশ, সেই গানের যে প্রক্ষেপণ, সেই প্রক্ষেপণ কিন্তু আমরা আজকের (গাওয়া) রবীন্দ্রনাথের গানে বিশেষ পাই না। যাইহোক, আবার কিছু কিছু হয়, প্রকরণের মানে পালটে যায়। তখন কিন্তু, মনে রাখবেন, তখন একদম ভরা আলায় অভিনয় হত। অর্থাৎ তখন তো আলো কে ঐ ভাবে নিয়ন্ত্রন করা যেত না। এখন যেমন মঞ্চে আমরা আলো ফেলি, তখন করা যেত, কিন্তু আলো কমানো বাড়ানো - এই প্রকরণটা একটু শক্ত ছিল। মোমবাতি বাড়ানো কমানো একটু শক্ত ছিল যার জন্য এখন যতটা দ্রুত তাকে করা যায়, তখন করা যেত না।

ঐ যে বৈষ্ণব পদাবলী বা বৈষ্ণব সংস্কৃতির যে ধারা সেখানে যখন গান লেখা হয় কিছু কিছু (গানে) রাগের ব্যবহার হয়ে থাকে। যেমন অভিসারে গেলে মল্লার। অর্থাৎ মল্লার বললেই আমরা কিন্তু অঙ্ককার, বৃষ্টি, ঝঞ্ঝা, ঝড় ইত্যাদি বুঝি। অভিসারটা কিন্তু বিরহ নয়। অতএব, অভিসারেতে এইটা যখনই মল্লারেতে বাঁধা হচ্ছে সঙ্গে সঙ্গে তার চেহারাটা এই ভাবে এসে যাচ্ছে। বসন্ত, বাহার বা বসন্ত-বাহার এই সব যখন ব্যবহার করা হচ্ছে। যারা ব্যবহার করছেন তাদের মধ্যে কৃষ্ণধন বঙ্কোপাধ্যায় আছেন, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী আছেন, বেনীমাধব অধিকারী আছেন যিনি এই গিরিশ চন্দ্রের গুরু ছিলেন এবং পাশাপাশি স্বামী বিবেকানন্দ অর্থাৎ নরেন্দ্রনাথ দত্তেরও গুরু ছিলেন। তো এই যে এরা যখন গান গুলো কে, রাগ-গুলোকে ব্যবহার করছেন, যেহেতু আলোর কমা-বাড়া নেই, এই রাগ -রাগিনীতে সেই সময়টা কে, তার ঐ নাট্যের যে প্রকরণটা কে ধরা হয়েছে। ধরুন, কি ভাবে বিদ্যাসুন্দর অভিনয় হয়েছিল নবীন চন্দ্র বাবুর বাড়িতে, যদিও এখন আর তার (সেই বাড়ীর) খুব কম অস্তিত্ব আছে। যেটা তখন শ্যামবাজার ট্রাম (গুমটি) ছিল, এখন আর নেই, দুটো সিংহ শুধু পড়ে আছে। তার বাড়ি ছিল ঐখান থেকে এখনকার বাগ্‌বাজার বাটা, ঐ পর্যন্ত। ১৮৩৫ সালে উনি একটি অভিনয় করেছিলেন বিদ্যাসুন্দরে, ভারতচন্দ্রের বিদ্যাসুন্দর, এবং এখন যেমন মঞ্চতে সিন পালটে যায়, তখন কিন্তু দৃশ্যটা - এইখানে হয়ে গেল একটা, রাজার বাড়ির কাজ হয়ে গেল, এই বার চলে গেল মালিনীর গৃহে। মানে যারা দর্শক তারা উঠে যেত আরেকটা জায়গায়। এইভাবে এই নাটকটা চলে ছিল সাড়ে ছয় ঘন্টা (বা কখনও) চলত সাড়ে ছয় ঘন্টা ধরে। এবং নবীন চন্দ্র ১৮৩৫ সালে এই নাটকটির প্রযোজনার জন্যে খরচা করেছিলেন প্রায় ১ লক্ষ টাকা এবং তার সঙ্গীত পরিচালক ছিলেন..... (ধ্বনি অস্পষ্ট 20:20)। কি ভাবে এই প্রেমের উৎযোগ হত সেটা দেখানোর জন্যে কি ভাবে ওরা বসন্ত-বাহার কে ব্যবহার করছে-

▶ 00:00

00:00 🔊

এখানে মালিনীকে বলছে যে মালা গোঁথে দিয়েছে বিদ্যা,(সে)সুন্দরের কথা জানতে চাইছে।

এই বাড়িতে অভিনয় হয়েছিল মান-অভিমান। যে নাট্যে প্রথম রবীন্দ্রনাথ ও আজকের বিতর্কিত চরিত্র কাদম্বরী অভিনয় করেছিলেন। নাট্য-রচনা দিনেন্দ্রনাথের। নাট্যের জন্যে অনেকগুলি গান দিনেন্দ্রনাথ লিখলেও তার বন্ধু এখানে কয়েকটি গান লিখেছিলেন অক্ষয় চৌধুরী, সুর ড: দিলীপ রায়। কোলকাতায় যে কনসার্ট বাজতো এর মধ্যে খুব জনপ্রিয় ছিল শঙ্করা রাগ। সেই শঙ্করা রাগে একটি কনসার্ট কে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ গানে পরিবর্তন করলেন কেমন -

▶ 00:00

00:00 🔊

এবং এর যখন ইন্টারলিউড যেত, তখন যাচ্ছে

▶ 00:00

00:00 🔊

একেবারে কনসার্ট, যে গান কে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ পরে পরিবর্তন করেছিলেন

▶ 00:00

00:00 🔊

১৮৫৭ সালে ওয়াজিদ আলি শাহ কে নিয়ে আসা হয় এবং তাকে বন্দী করে রাখা হয়ে মেটিয়াবুরুজে। বুরুজ মানে দুর্গ, মেটিয়া মানে ইট, ইটের দুর্গের মধ্যে তাকে বন্দী করে রাখা হয়। তখন তিনি এখানে অনেক ঠুমরী গানের (রচনা করেন),

তার গান আমরা পেয়েছি। সেই গান থেকে কি ভাবে রবীন্দ্রনাথ (ধ্বনি অস্পষ্ট) একটি কপি বানিয়েছিলেন, একটি প্যারডি বানিয়েছিলেন। আমি গাইছি

▶ 00:00

00:00 

বিখ্যাত গান। উনি লক্ষ্মী ছেড়ে আসার যন্ত্রনা থেকে এই গানটা লিখেছিলেন। এইটি কে একটি (ধ্বনি অস্পষ্ট) তদানীন্তন এক স্বদেশী গায়ক (ধ্বনি অস্পষ্ট) স্বদেশী গীতিকার গোবিন্দ চন্দ্র রায়। লিখলেন

▶ 00:00

00:00 

রবীন্দ্রনাথ তার চিরকুমার সভা নাটকে তখনকার দিনে যে কোলকাতার ছাপ, কোলকাতার সিগ্‌নেচার কি রকম ভাবে পড়ছে (দেখানোর জন্য) এই কোলকাতা কে কেন্দ্র করে একটি নাটক লিখলেন চিরকুমার সভা। চিরকুমার সভা তে শেষ অবধি কেউ চিরকুমার থাকছে না, বিয়ে হয়ে যাচ্ছে সবার। তখন দেখা যায় এইখানে অনেক বড়লোক বাড়ির এবং কিছুটা মধ্যবিত্ত বাড়ির ছেলে মেয়েরা ইংরাজি প্রকরণে নিজেদের তৈরী করছে। এখন দেখলে অর্থাৎ হতেন না, কিন্তু তখন এটার ওপর রবীন্দ্রনাথের একটা বিরাট (ধ্বনি অস্পষ্ট) হয়েছিল এবং সেখানে তিনি দুটি চরিত্র তৈরী করেন; তারকেশ্বর ও মৃত্যুঞ্জয়। তারা যখন নায়ক অক্ষয়ের কাছে যায় তাদের বাড়ির দুই কন্যা কে বিয়ে করার জন্য এবং তার আগে ঘটক বলে গেছে তাদের সম্পর্কে যে তারা ইংরাজিতে ভয়ঙ্কর, তাদের কোন দাবী নেই, শুধু তাদের দুজন কে বিলেত পাঠাতে হবে। এবার শাস্ত্রী দাঁড়িয়ে আছেন। শাস্ত্রী ভেতর থেকে শুনছেন এবং অক্ষয় তার শালীরা বলছেন যে ওকে বিদেয় করতে হবে। ওকে যে করে হোক বিদেয় করে আমাদের কে বাঁচাও কারণ তারা অন্যের প্রেমে তখন মুগ্ধ। তখন তাদের জন্য রবীন্দ্রনাথ গান বাধলেন কি ...

▶ 00:00

00:00 

প্রশ্ন – উত্তর

প্রশ্ন: নাম অজানা

১। রবীন্দ্রনাথের গানটার লিরিক্ টা কি একই রকম?

উত্তর:

প্রায় একই রকম। কিন্তু ওটা হচ্ছে – কত কাল পরে বল ভারত রে, দুখ সাগর সকল পার হবে, এটা লিখেছেন গোবিন্দ চন্দ্র রায়। রবীন্দ্রনাথ লিখলেন – কত কাল রবে বল ভারত রে, শুধু ডাল ভাত জল পথ্য করে।

২। প্রশ্ন: সাগ্নিক আতর্থা

প্রথম দিকে থিয়েটারের গান গুলোকে নোটড (লিপিবদ্ধ) কি ভাবে করা হয়েছে? নাকি এতই জনপ্রিয় ছিল যে লোক মুখে চলতে চলতে?

উত্তর:

না না, নোটেড করা হয়েছে। নোটেড করা হত, যারা মিউজিসিয়ান (Musician) ছিলেন তারা করতেন। আমাদের দেশে নোটেশন, আমি আজ অবধি ১৩ রকমের নোটেশন পেয়েছি। এমনকি এক মাত্র আমি যেটা মনে করি এখন এই নোটেশন আমি জানি। আর যিনি লাষ্ট জানতেন তিনি হচ্ছেন মান্না দে, যেহেতু তিনি কাকার কাছে শিখেছিলেন। এটা কেন? যারা ব্যাকগ্রাউন্ড মিউজিসিয়ান ছিলেন তারা কিন্তু সেই অর্থে লেখাপড়া জানতেন না। তারা বাজাতে বাজাতেই বাজাতে আরম্ভ করতেন। সেই জন্য তখনকার দিনে একটা সর্টহ্যান্ড নোটেশন, যাকে বলা হত সর্টহ্যান্ড মানে একটা দাঁড়ি, একটা উল্লি এই সব নিয়ে সা রে গা মা করা হত। এটা অনেকেই জানেন না যে সেই নোটেশন-এ আপনারা দেখবেন নজরুলের কিছু কিছু গানের বই-এর পিছনে ঐ ধরনের নোটেশন-এর মাথার ওপরে ঐগুলো থাকে। লোকে ভাবে ও গুলো বোধ হয় কোন চিত্রকলা। ও গুলো চিত্রকলা নয়, ও গুলো নোটেশন মানে স্বরলিপি। একেবারেই যারা ব্যাকগ্রাউন্ড মিউজিসিয়ান ছিলেন তারা ঐটা করেছিলেন। তারা যে সব জায়গায় 'বার'-গুলো ছাড়া থাকতো সেখানে ওরা সা রে গা মা লিখতেন, তার সঙ্গে দাগ দাগ থাকতো এবং সা রে গা মা টা লিখে দিতেন যিনি সঙ্গীত পরিচালক তিনি। কারণ তাদের পক্ষে সা রে গা মা লেখা সম্ভব হত না। ওটা হচ্ছে মিউজিক পার্ট আর এই সর্টেড পার্টটা হচ্ছে গান সমেত যেটা বাজছে। ওরা অনেক বেশি সায়েন্টিফিক ছিলেন আর আমাদের কনফিউশন হয়ে যাচ্ছে ফিউশন-এর যুগে। কারন হচ্ছে, আগেকার দিনে যেমন ক্ল্যারিওনেট করনেট বাজতো তখনকার দিনে পিক থাকতো। এখন অনেকে বলে আরে ক্ল্যারিওনেট করনেট বাজে না। এখন তেমন লোক নেই, সুরে বাজবে না। দ্বিতীয়ত:, যে পিক-টা সেটা হচ্ছে আমি এপাশ থেকে বললে তারা ওপাশ থেকে বাজাচ্ছে। সেটা দেওয়ালে গিয়ে বাউন্স হচ্ছে, হয়ে যখন ফিরে যাচ্ছে তখন সেটা ক্রিষ্ট্যান্ড হয়ে যাচ্ছে। আর আমি এই রকম গাইছি দর্শকের দিকে, আমার ফুল থ্রোট টা পাচ্ছে। এই যে ক্রিষ্ট্যান্ড একটা মিউজিক আর এই (ধ্বনি অস্পষ্ট 31:26) মিউজিক এক সাথে যাচ্ছে। শুধু ক্ল্যারিওনেট গাঁক গাঁক করে বাজলে তো আর কেই শুনতো না।

Verbatim by Suranjita Paul, Project Fellow

A part of the Seminar Proceeding of the seminar titled 'Kolkata Style: Looking into Indian Classical Music' held during 12-13 March 2015. The proceeding was published with ISBN 978-81-928763-0-7.